

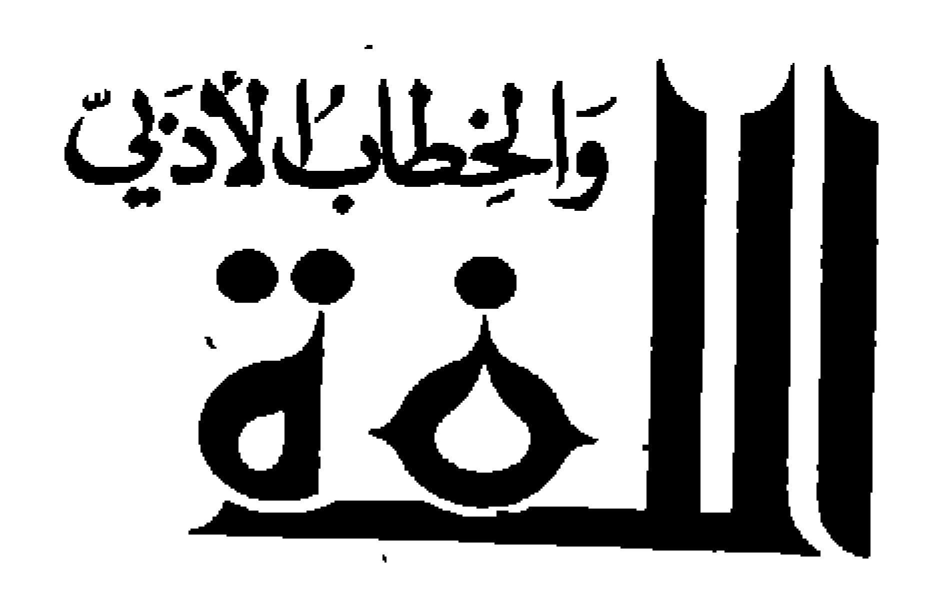









المركز الثقافي العربي



اللغة
والخطاب الأدبي

* **اللغة والخطاب الأدبي** (مقالات لغوية في الأدب).
* اختارها وترجمها: **سعيد الغانمي**.
* **الطبعة الأولى**، 1993.

* الناشر: **المركز الثقافي العربي**.
* العنوان:

□ بيروت/الحمراء ـ شارع جان دارك ـ بناية المقدسي ـ الطابق الثالث.
● ص.ب/113-5158/● هاتف/343701-352826/● تلكس/NIZAR 23297LE/

□ **الدار البيضاء/● 42 الشارع الملكي ـ الأحباس ● ص.ب/4006/● هاتف/307651-303339/**
● 28 شارع 2 مارس ● هاتف /271753 - 276838/ ● فاكس /305726/.

اللغة والخطاب الأدبي





ادوارد سابير

تزفيتان تودوروف

رولان بارت

روجر فاولر

جي . بي . ثورن

روبرت شولز



المركز الثقافي العربي

تمهيد

ما علاقة علم اللغة بالأدب؟ وهل تُغير دراسة اللغة كعلم من وجهة نظرنا عن الفن الأدبي؟ ثمّ هل تستوي المذاهب اللغوية في دراستها للأدب، فتتشابه طرائقها. . أم أنها تختلف فيبتعد بعضها عن بعض؟!

هذه الأسئلة وغيرها كثير. . تطرحها علاقة علم اللغة بالخطاب الأدبي. وتحاول هذه المقالات المترجمة أن تجيب عن بعضها، كلاًّ على شاكلته. فمن دراسات ادوارد سابير الرائد الأول في علم اللغة البنيوي التوزيعي ـ وقد ارتأيت أن أقدّم لها بترجمة مقاله التعريفي باللغة ـ إلى بنيوية تودوروف، إلى علم اللغة التحويلي متمثلاً بتقديم فاولر، ودراسة ثورن عن الصلة بين القواعد التـوليديـة والتحليل الأسلوبي، وصولاً إلى السيمياء في فترة ما بعد البنيوية كما يتصورها روبرت شولز.

تعتمد هذه المقالات إشكالية واحدة، وتطرح أسئلة واحدة يهيمن عليها الهمّ اللغوي. وقد تعمدتُ اختيار هذه الأسئلة وتعمدت اختيار أجوبتها المختلفة، لأنّ المهم في تقديري، بالنسبة الينا، ليست الإجابات التي تقترحها، بقدر ما تهمنا الأسئلة نفسها.

المترجم

مدخل
للتعريف باللغة

ادوارد سابير

يشكل الكلام واحداً من المظاهر الأليفة جداً في حياتنا اليومية بحيث أننا نادراً ما نتوقف عن تعريفه. فهو يبدو طبيعياً عند الإنسان كالمشي تماماً، بل لا يزيده شيء طبيعية إلاّ التنفس. ومع ذلك فنحن بحاجة إلى لحظة تأمل لكي نقتنع أن طبيعية الكلام هذه ليست سوى شعور خادع. فعملية اكتساب الكلام، في واقع الأمر، شيء مختلف تماماً عن عملية تعلم المشي. ففي المشي لا تكون الثقافة، أو بعبارة أخرى، إطار التقاليد الذي يحدد الاستعمال الاجتماعي، ذا تأثير، لأن الطفل مزود فردياً بمجموعة معقدة من العوامل التي نسميها الارث البيولوجي والتي توجد التنظيمات العضلية والعصبية المطلوبة في عملية تعلم المشي. وفي الحقيقة فإن أشكال هذه العضلات والأجزاء المقابلة لها من الجهاز العصبي، قد تكون ملائمة أساساً للحركات التي ترافق المشي والفعاليات الأخرى. وبمعنى واقعي جداً، فإن الانسان محكوم بالمشي، ليس لأن ذويه سيساعدونه على تعلم هذا الفن، بل لأنه مزود بالعضوية الخاصة المعدة للمشي منذ ميلاده، أو حتى من لحظة تصوره، لمباشرة استهلاك الطاقة العصبية

والتكييف العضلي الذي يتطلبه المشي. وبوجيز القول فإن المشي وظيفة بيولوجية موروثة عند الإنسان.

أما اللغة فليست كذلك، صحيح أن الفرد، بمعنى من المعاني محكوم باللغة، إلاّ أن ذلك لا يُعزى إلى الظرف الذي يولد فيه، ليس فقط في الطبيعة، بل في أحضان المجتمع أيضاً، الذي يؤدي به ويؤدي به عقلياً لاتباع تقاليده. اعزل المجتمع عن الصورة وسيكون من المؤكد أن الفرد سيتعلم المشي، إذا كان مقدراً له أن يظل حياً، لكنه سيكون من المؤكد أيضاً أنه لن يتعلم الكلام أبداً، أي أنه لن يتعلم كيف يوصل افكاره وفقاً للنظام العرفي الذي يستخدمه المجتمع، أو مرة أخرى خذ فرداً حديث الولادة وضعه في بيئة اجتماعية غريبة سترى أنه سيتعلم المشي في بيئته الجديدة بالطريقة نفسها التي كان سيطورها في بيئته الأولى، لكن كلامه سيكون مختلفاً تماماً عن كلام بيئته الأصلية، فالمشي اذن فعالية انسانية عامة لا تختلف إلا قليلاً عندما ننتقل من فرد إلى آخر، وهذا الاختلاف غير إرادي وبلا قصد، في حين أن الكلام فعالية انسانية تختلف بلا حدود من طائفة اجتماعية إلى طائفة اجتماعية أخرى، لأنه الموروث التاريخي للطائفة ونتاج الاستعمال الاجتماعي الطويل المدى، إنه يختلف مثل كل جهد ابداعي آخر، اختلافاً قد لا يكون شعورياً، لكنه على أية حال اختلاف حقيقي. مثلما تختلف اديان الشعوب المتباينة ومعتقداتها وعاداتها وفنونها، فالمشي وظيفة عضوية غريزية (لكنه ليس غريزياً بذاته بالطبع). أما الكلام فوظيفة ثقافية مكتسبة وغير غريزية.

ثمة واقعة كانت دائماً تحول دون اعتبار اللغة نسقاً عرفياً من الرموز الصوتية، وقد ضللت عقول العامة وجعلتهم ينسبون للغة اساساً غريزياً

ليس لها، وهي الملاحظة المعروفة التي ترى أننا تحت كل ضغط انفعالي، مثل وخزة ألم مفاجئة أو ارتياح عارم، نطلق لا شعورياً اصواتاً يفسرها السامع على أنها تدل على الانفعال بذاته، غير أن الفرق يبقى كبيراً بين التعبير اللاإرادي عن الشعور والنمط الاعتيادي من توصيل الأفكار الذي هو الكلام. حقاً إن هذه الأصوات اصوات غريزية، غير أنها لا رمزية، أي بعبارة أخرى إن اصوات الألم، أو أصوات الارتياح، مثل هذه لا تدل على الانفعال، فهي لا تستطيع أن تقف بمعزل عن السياق الذي ترد فيه، لكي تعلن حالة الشعور بهذا أو ذاك من الانفعالات. فوظيفتها تنحصر في خدمة الدفق التلقائي للطاقة الانفعالية قليلاً أو كثيراً، وبمعنى من المعاني فهي جزء لا يتجزأ من الانفعال نفسه، بالاضافة إلى ذلك فإن مثل هذه الصيحات الغريزية لا تشكل توصيلاً بأي معنى دقيق. فهي لا توجه لأحد، بل تأتي عفو الخاطر، إذا أتت، كما يأتي نباح الكلب أو وقع الخطى المقتربة أو هزيم الريح. وإذا حصل أن نقلت بعض الأفكار إلى سامعيها، فإن ذلك يكون بالمعنى الواسع جداً للكلمة. كما نقول إن أي صوت، أو أية ظاهرة في البيئة التي نعيش فيها قادرة على نقل الأفكار إلى ذهن المتلقي. فإذا اعتبرت الصيحة اللاإرادية للألم التي تتمثل تقليدياً في كلمة (آه) رمزاً كلامياً صحيحاً معادلاً لفكرة ما مثل (أشعر بألم بالغ) فإن شأنها شأن تفسير رؤية الغيوم على أنها رمز معادل يحمل رسالة معينة هي (يبدو أنها ستمطر) ولكن تعريف اللغة بهذه الصورة الشاملة التي تغطي جميع انواع الاستدلال تعريف باطل لا معنى له.

يجب أن لا نرتكب خطأ اعتبار اصوات التعجب العرفية مثل (أوه! oh! وآه ah واش! Sha!) شيئاً واحداً متماثلاً مع الصيحات الغريزية.

فأصوات التعجب هذه هي مجرد تثبيتات عرفية لأصوات طبيعية. ولهذا فهي تختلف اختلافاً كبيراً من لغة إلى أخرى تبعاً للعبقرية الصوتية الخاصة بكل لغة. وقد تعتبر جزءاً تكميلياً للكلام، بالمعنى الثقافي المناسب للكلمة، ولا تزيد في تماثلها مع الصيحات الغريزية عن مماثلة كلمات مثل «الوقوقة cuckoo» و «السقسقة Killdeer» للأصوات الطبيعية التي تطلقها الطيور، أو عن تماثل عاصفة موسيقية في قطعة استهلالية لـ «روسيني» مع عاصفة حقيقية. وبعبارة أخرى فإن أصوات التعجب وكلمات المحاكاة الصوتية sound-imitative words في الكلام الاعتيادي ترتبط بأنماطها الأولية الطبيعية، كما يرتبط الفن، بوصفه ظاهرة اجتماعية أو ثقافية خالصة، بالطبيعة. قد يعترض أحد على هذا الكلام بأن أصوات التعجب، رغم أنها تختلف نوعاً ما بانتقالنا من لغة إلى أخرى، تشتمل على أوجه شبه كبيرة، وأنها يمكن أن ينظر إليها على أنها نابعة من أساس غريزي مشترك. غير أن حالتها تختلف مطلق الاختلاف عن النماذج الوطنية المتنوعة للتمثيل بالرسوم الزيتية مثلاً. فلوحة يابانية لتل ما تختلف عن لوحة أوروبية حديثة للنوع نفسه من التلال وتشبيهها. كلتاهما أوحت بها الطبيعة وكلتاهما تقلد السمة الطبيعية عينها. لكن ليست أي منهما بمطابقة للأخرى، أو بمعنى أوضح، نابعة مباشرة من السمة الطبيعية نفسها. فنموذجا التمثيل لا يتطابقان لأنهما يخضعان لتقاليد تاريخية متميزة، ويتم تنفيذهما بأساليب زيتية متميزة. وكذلك الحال في أصوات التعجب في الانكليزية واليابانية، فقد أوحى بهما نموذج أولي طبيعي مشترك، هو الصيحات الغريزية. وهكذا فهما يوحيان ببعضهما بالضرورة. هما اذن يختلفان حيناً اختلافاً كبيراً ويتفقان حيناً، لأنهما مبنيان بأساليب فنية متميزة تاريخياً هي

التقاليد اللغوية، والأنظمة الصوتية، والعادات الكلامية عند الشعبين. ومع ذلك فإن الصيحات الغريزية واحدة ومتماثلة عند الانسانية جمعاء، كما أن الهيكل العظمي أو الجهاز العصبي «ثابت» عند عموم البشر، أي أنه سمة لا تختلف إلا اختلافاً ضئيلاً وعرضياً من سمات العضوية البشرية.

إن أصوات التعجب هي أقل عناصر الكلام أهمية لكن مناقشتها مهمة بالأساس لأنها كفيلة بتوضيح أن هذه الأصوات ليست ذات طبيعة غريزية إلا من وجهة نظر سطحية فقط، رغم أنها أقرب أصوات اللغة إلى النطق الغريزي. ولو كان بالإمكان متابعة اللغة كلها وتعقبها في أصولها التاريخية والنفسية العميقة حتى نصل إلى أصوات التعجب، لما كان ذلك يعني أن اللغة فعالية غريزية، وفي الواقع فقد انتهت بالفشل جميع المحاولات التي أرادت أن تعثر على أصل اللغة، إذ لم يتوافر حتى الآن أي دليل مادي، تاريخياً كان أو غير ذلك، يبين أن كثرة عناصر الكلام والعمليات الكلامية قد انبثقت من أصوات التعجب. فأصوات التعجب لا تشكل إلا نسبة قليلة العدد من مفردات اللغة وغير دالة وظيفياً. ولم نر لها في أي زمان أو مكان لغوي إحكاماً بلحمة اللغة وسداها، فهي ليست أكثر من زينة في المبنى الواسع المعقد.

وما يصح على أصوات التعجب، يصح بقوة أكبر على كلمات المحاكاة الصوتية. إن كلمات مثل «يشدو ويموء» «to mew» و «ينعب to caw» ليست أصواتاً طبيعية يولدها الإنسان غريزياً وتلقائياً، بل هي من صنع العقل الإنساني، وتقفز من مخيلة البشرية شأنها شأن أي شيء آخر في اللغة، وهي لا تنشأ عن الطبيعة مباشرة، بل توحي بها الطبيعة، وتعبث بها. ولذلك فإن نظرية محاكاة الأصوات الطبيعية

onomatopoetic ، أي النظرية التي ترى أن اللغة بكاملها ما هي إلا تطور تدريجي من الأصوات ذات الصفة التقليدية، هذه النظرية تنأى بنا عن المستوى الغريزي أبعد من اللغة كما نعرفها الآن. وفي ما يتعلق بالنظرية نفسها فإن من الصعب الاطمئنان لها بأكثر من الاطمئنان إلى نظيرتها في أصوات التعجب. صحيح أننا إذا وقفنا بإزاء عدد من الكلمات التي لا نشعر بأنها تقلد اصوات الطبيعة، استطعنا أن نوضح أنها تنطوي على شكل صوتي يوحي ايحاءً قوياً بأصولها بوصفها تقليداً لأصوات طبيعية. من هذه الكلمات ـ مثلاً ـ كلمة يضحك Laugh الانكليزية، ولهذا فمن المستحيل أن نبين، بل لا يعقل افتراضاً، أن نقول سوى أن نسبة ضئيلة من عناصر اللغة أو من ملامحها الشكلية مشتقة من أصل طبيعي، ومهما رتبنا من مبادىء عامة لإضفاء أهمية جوهرية على تقليد الأصوات الطبيعية في لغات الشعوب البدائية، فإن هذه اللغات لا تكشف عن أولوية كلمات المحاكاة، وبين أكثر الشعوب بدائية في امريكا الأصلية تتكلم قبائل الاثابا، سكان على نهر ماكنزي، لغات تكاد تنعدم فيها مثل هذه الكلمات تماماً، بينما هم متعودون بطلاقة على لغات معقدة تعقيد الانكليزية والألمانية. هذا المثال يوضح مدى ضآلة اعتماد الطبيعة الجوهرية للغة على التقليد المجرد للأشياء.

لقد أصبح الطريق ممهداً الآن لتعريف علمي للغة. فاللغة طريقة انسانية خالصة وغير غريزية لتوصيل الأفكار والانفعالات والرغبات بوساطة نسق من الرموز المولدة توليداً إرادياً. وهذه الرموز، في الدرجة الأولى، سمعيَّة تولدها الأعضاء التي نسميها «اعضاء الكلام» ولا يوجد اساس غريزي متميز في الكلام الانساني، مع أن الكثير من الانطباعات الغريزية والوسط الطبيعي قد يفيدان كمثيرات في تطور عناصر معينة من

الكلام، ومع أن الكثير من النزعات الغريزية، حركية كانت أو غير ذلك، قد تقدم صعيداً أو قالباً محدداً سلفاً للتعبير اللغوي، لكن هذا التوصيل، عند الإنسان أو الحيوان، إذا جاز لنا أن نسميه توصيلاً، كما يحدث نتيجة الصيحات الغريزية اللاإرادية، ليس لغة بالمعنى الذي نريده على الإطلاق.

لقد أشرت تواً إلى «أعضاء الكلام»، وقد يفهم منها في النظرة الأولى، أن الكلام نفسه فعالية غريزية محددة سلفاً تحديداً بيولوجياً، لكن يجب أن لا تخدعنا الكلمة، فمن جهة أولى، لا توجد اعضاء كلام، بل توجد اعضاء تستخدم استخداماً عرضياً لإنتاج الأصوات الكلامية. فالرئتان، والحنجرة، واللهاة، والأنف واللسان، والأسنان، والشفتان هي كلها أعضاء ذات فائدة في انتاج الكلام، لكنها لا ينبغي أن تعتبر اعضاء الكلام الأولية بأكثر مما تعتبر الأصابع الأعضاء الأولية للعزف على البيانو، أو الركب باعتبارها اعضاء الصلاة. والكلام ليس فعالية بسيطة يقوم بها عضو أو أكثر من الأعضاء التي تلاءمت بيولوجياً مع هذا الغرض، بل هو شبكة معقدة، ومتبدلة دائماً من التنظيمات - في الدماغ، وفي الجهاز العصبي، وفي الأعضاء الصوتية والسمعية التي تنحو نحو النهاية المطلوبة في التوصيل. وقد تطورت الرئتان بالارتباط مع الوظيفة البيولوجية الأولى لهما وهي التنفس، والأنف بوصفه عضو الشم، والأسنان بوصفها أعضاء لتقطيع الطعام قبل ذهابه إلى أجهزة الهضم الأخرى. وإذا كانت هذه الأعضاء والأعضاء الأخرى ذات نفع دائم في الكلام، فذلك لأن أي عضو، ما دام موضوعاً تحت السيطرة الارادية، يمكن أن يكون ذا نفع للإنسان في أغراض ثانوية أخرى. ومن وجهة نظر نفسية، فإن الكلام وظيفة تنضيدية، أو لنكون أكثر دقة مجموعة من

الوظائف التنضيدية، فهو يأخذ ما يعوزه من اعضاء ووظائف عصبية وعضلية تستعمل أصلاً في غايات أخرى، غير الغاية التي يريدها.

صحيح أن علماء النفس الفيزيولوجيين يتحدثون عن تمركز الكلام في الدماغ، إلا أن معنى ذلك هو أن أصوات الكلام تتمركز في الجهاز السمعي من الدماغ، أو في جزء محدد منه، تماماً كما تتمركز فئات أخرى من الأصوات فيه، وأن العمليات الحركية التي يشتمل عليها الكلام (مثل حركات الأوتار الصوتية في الحنجرة، وحركات اللسان التي يتطلبها نطق الصوائت، وحركات الشفتين التي يتطلبها نطق بعض الصوامت، وحركات أخرى غير هذه) تتمركز في الجهاز الحركي كما تتمركز فيه الدوافع الأخرى للفعاليات الحركية الخاصة. وعلى غرار ذلك تستقر السيطرة في الجهاز البصري من الدماغ على كل عمليات الادراك البصري التي يتضمنها فعل القراءة. ومن الطبيعي أن ترتبط نقاط معينة أو تجمعات لنقاط معينة للتمركز في مختلف الأجهزة التي تشير إلى عناصر اللغة، عن طريق الاقتران. فالجانب الخارجي أو الفيزيولوجي ـ النفسي من اللغة يضم شبكة واسعة من المراكز الاقترانية في الدماغ، والأجهزة العصبية السفلى والمراكز السمعية هي دون شك من بين أهم الأجهزة الأساسية للكلام. ومع ذلك فإن الصوت الكلامي المتمركز في الدماغ، حتى عندما يقترن بحركات خاصة لـ «أعضاء الكلام» التي يتطلبها نطقه، لا يمكن أن يكون عنصراً لغوياً فيجب أن يقترن بعنصر أو مجموعة من عناصر التجربة، مثل صورة بصرية أو فئة من الصور البصرية، أو شعور بعلاقة، قبل أن ينطوي على أية دلالة لغوية أولية. و «عنصر» التجربة هذا هو محتوى الوحدة اللغوية أو «معناها» أي أن العمليات السمعية الاقترانية، والحركية والعمليات المخّية الأخرى التي تقف وراء فعل

الكلام وفعل استماع الكلام، ليست سوى رمز مركب أو إشارة لهذه «المعاني» الأكثر قرباً. نستنتج من ذلك أن اللغة لا تتمركز ولا يمكن تحديد تمركزها، لأنها تتألف من علاقة رمزية خاصة ـ هي علاقة اعتباطية فيزيولوجياً ـ بين جميع العناصر الممكنة للوعي من ناحية وعناصر منتخبة معينة تتمركز في الأجهزة السمعية والحركية والمخّية والعصبية الأخرى من ناحية ثانية. ولو كان بالإمكان تحديد «مركز» اللغة في الدماغ لكان ذلك بالمعنى العام غير المجدي الذي يقال فيه إن جميع جوانب الوعي والاهتمامات والفعاليات الانسانية تتمركز في الدماغ، ومن هنا فليس بوسعنا سوى أن نرضى بأن تكون اللغة نظاماً وظيفياً تام التكوين في التركيب النفسي أو «الروحي» للإنسان، ونحن لا نستطيع تعريفها بوصفها كياناً بالمعنى الطبيعي ـ النفسي فقط، مهما كان الأساس الطبيعي ـ النفسي مهماً في عملها في داخل الفرد.

ومن وجهة نظر علماء التشريح (الفيزيولوجيين) أو علماء النفس فإننا قد نبدو قائمين بتجريد لا ضمان له عندما نريد الإمساك بموضوع الكلام دون اشارة ثابتة وصريحة إلى هذا الأساس. لكن هذا التجريد له ما يبرره، فنحن نستطيع أن نناقش قصد الكلام، وشكله، وتاريخه كما نناقش طبيعة أية ظاهرة أخرى في الثقافة الانسانية ـ كالفن مثلاً أو الدين ـ بوصفها كياناً تركيبياً أو ثقافياً، تاركين الآليات العضوية والنفسية له بوصفها اشياء ملماً بها. بناءً على ذلك، لا بد أن يكون واضحاً أن هذا المدخل لدراسة الكلام لا يعنى بتلك الأوجه في الفيزيولوجيا وعلم النفس التي تتبطن الكلام. فدراستنا للغة ليست دراسة تكوين الفعاليات الملموسة ونشوئها، بل هي بالأحرى بحث في الوظائف والأشكال الخاصة بالأنظمة الاعتباطية للرمزية التي نسميها اللغات.

لقد أشرت إلى أن جوهر اللغة يكمن في تخصيص الأصوات العرفية المنطوقة ارادياً، أو معادلاتها لمختلف عناصر التجربة، فكلمة «بيت house» ليست واقعة لغوية إذا ما قصد منها مجرد التأثير السمعي الانتقالي acoustic الذي تنقله الصوائت والصوامت التي تتكون منها في سياق لفظي معين، ولا العمليات الحركية والمشاعر الملموسة التي تنتج نطق الكلمة، ولا الإحساس البصري عند سامع النطق، ولا الإحساس البصري للكلمة «بيت» في صفحة مطبوعة أو مكتوبة، ولا العمليات الحركية والمشاعر الملموسة التي تدخل في كتابة الكلمة، ولا في استحضار جميع هذه التجارب والخبرات، بل ان الواقعة اللغوية تكون عندما تقترن هذه التجارب المترابطة، وربما أخرى غيرها، تلقائياً بصورة بيت تأخذ التجارب فيه شكل رمز أو كلمة أو عنصر لغوي. ولكن الواقعة المجردة لهذا الاقتران أو الترابط غير كافية. فقد يسمع المرء كلمة معينة تقال عن بيت من البيوت في ظروف تثير فيه الإعجاب، بحيث لا يحدث أن ترد على باله تلك الكلمة أو الصورة دون أن تحضر الأخرى معها في الوقت نفسه. وهذا النوع من الترابط لا يشكل الكلام لأن الترابط يجب أن يكون ترابطاً رمزياً فحسب، أي بعبارة اخرى ان الكلمة يجب لها أن تشير إلى الصورة أو تدل عليها، ويجب أن لا تكون لها أية دلالة اخرى سوى أن تحل محل ما يقابلها لتشير إليه اشارة ضرورية ومقنعة. ويتطلب مثل هذا الترابط، الارادي، والاعتباطي أيضاً بمعنى ما، قدراً من اختبار الوعي والاعتباطي ايضاً بمعنى ما، قدراً من اختبار الوعي الذاتي. وربما اقتصر ذلك على البداية، إذ سرعان ما تجعل العادة هذا الترابط تلقائياً مثل بقية الترابطات وأسرع من أسرعها.

غير أننا انتقلنا بسرعة قليلاً. ولو كان الرمز «بيت» ـ سواء كان تجربة

سمعية، أو حركية، أو بصرية، أو صورة ـ يتعلق بصورة مفردة لبيت معين بذاته سبق أن رأيناه، لاستطاع النقد المتساهل أن يصفه بأنه عنصر من عناصر الكلام. لكنه واضح منذ البدء أن الكلام الذي يتشكل بهذه الطريقة لـيس له سوى قيمة ضئيلة أو ليست له قيمة على الاطلاق في أغراض التوصيل. فلا بد أن يكون عالم تجاربنا وخبراتنا مبسطاً وتعميمياً إلى مدى بعيد قبل أن يكون من الممكن القيام بجرد رمزي لخبراتنا جميعاً في الأشياء والعلاقات، وأن يكون هذا الجرد الزامياً قبل أن نتمكن من نقل افكارنا. فعناصر اللغة، أو الرموز التي تسم التجربة، لا بد أن تقترن بالأقسام والفئات المحددة جميعاً في التجربة أكثر من ارتباطها بالتجارب المفردة بذاتها، وبهذا فقط يكون التوصيل ممكناً لأن التجربة المفردة تبقى مخزونة في الوعي الفردي، وهي في حقيقة الأمر غير قابلة للتوصيل،ولتوصيلها ينبغي أن يشار إلى فئة تكون مقبولة ضمناً عند الجماعة بوصفهاوحدة. وعلى هذا لا بد أن يتطابق الانطباع الفردي الذي أثاره فيّ بيت من البيوت مع جميع انطباعاتي الأخرى عنه، ولا بد أن تندمج الصورة التعميمية التي أثارها ذلك البيت في ذهني أو فكرتي عنه مع الأفكار التي كوّنها الأفراد الآخرون ممن رأوا ذلك البيت جميعاً. فالتجربة المعنية التي ابتدأنا بها اتسعت الآن لتضم كافة الانطباعات والصور الممكنة التي كوّنها أو سيكونها الإنسان الواعي عن ذلك البيت. وهذا التبسيط الأول للتجربة يأتي في نهاية عدد كبير من عناصر الكلام ـ أي ما يسمى أسماء الأعلام أو أسماء الأشخاص والأشياء. فهو في الأساس نمط التبسيط الذي يتبطن أو يشكل الموضوعات الخام في التاريخ والفن. لكننا لا نستطيع أن نكتفي بهذا المقدار من اختزال التجربة اللامتناهية، بل لا بدّ أن نصل إلى عظم الأشياء. لا بدّ أن نؤلف قليلاً أو كثيراً بين القدر الكبير من التجارب ونوحدها بما يكفي للنظر إليها

باعتبارها وحدة واحدة. فهذا البيت، وذلك البيت، وآلاف البيوت الأخرى التي تشترك معهما في الخواص تؤخذ على اعتبارها تمتلك ما يكفي من الخواص المشتركة لكي تصنف تحت عنوان واحد، رغم الفروق التفصيلية الكثيرة والواضحة، أي بعبارة أخرى إن العنصر الكلامي «بيت» هو أولاً وقبل كل شيء، رمز لا لإحساس واحد فحسب، ولا فكرة لموضوع بذاته، بل لـ «تصور»، أو بعبارة أخرى لنواة متاحة للفكر تضم آلافاً مؤلفة من الخبرات المتباعدة، وتقبل أن تشتمل على آلاف أخرى. وإذا كانت عناصر الكلام الدالة المفردة رموزاً للتصورات فقد يفسر تدفق الكلام الحقيقي على أنه تسجيل لوضع هذه التصورات في علاقات متبادلة.

كثيراً ما تطرح مسألة هل أن الفكر ممكن بغير كلام، أو بالأحرى أليس الكلام والفكر سوى وجهين للعملية النفسية عينها. إن هذه مسألة في غاية الصعوبة، فقد أحاط بها سوء الفهم من كل ناحية. في الدرجة الأولى من الأفضل أن نرى هل أن الفكر يشترط الرمزية symbolism التي هي الكلام، أم أن اللغة نفسها لا تشير دائماً إلى الفكر. لقد رأينا أن العنصر اللغوي النمطي يسمي التصور. غير أن هذا لا يعني أن استعمال اللغة هو دائماً أو أساساً استعمال تصوري. فنحن لا نهتم في حياتنا اليومية بالتصورات كما نهتم اهتماماً بالغاً بالجزئيات العينية والعلائق الخاصة، وعندما أقول مثلاً: «لقد تناولت فطوراً جيداً هذا الصباح» فواضح أنني لست في نزاع مع الفكر المضني، وأن ما ينبغي عليّ قوله ليس سوى ذكرى ممتعة ردت رمزياً إلى مجاري التعبير المعتاد. كل عنصر من عناصر الجملة يحدد تصوراً منفصلاً، أو علاقة تصورية، أو كليهما معاً، أما الجملة ككل فليست لها دلالة تصورية من أي نوع.

فكأن هناك مولداً قادراً على توليد الطاقة الكافية لتشغيل رافعة تعمل بلا توقف لتغذية زر باب كهربائي. إن هذا التشبيه أكثر إيحاء مما يبدو للوهلة الأولى. فاللغة يمكن اعتبارها اداة قادرة على تشغيل سلسلة من الاستعمالات النفسية. وتدفقها لا يتماثل مع تدفق المحتوى الداخلي للوعي فقط، بل يماثله على عدة مستويات ابتداءً من حالة الذهن التي تهيمن عليها صور معينة، إلى الحالة التي ينصرف فيها الانتباه إلى المفاهيم المجردة وعلائقها فقط، وهي الحالة التي تسمى تقليدياً بالتفكير الاستدلالي reasoning. وهكذا فإن الشكل الخارجي للغة هو فقط الثابت، أما معناها الداخلي وقيمتها النفسية أو توترها فيختلفان باختلاف التركيز، أو اهتمام الذهن، ولا داعي للقول إنهما يختلفان مع التطور العام للذهن. ومن وجهة نظر اللغة، فقد يعرف الفكر بأنه المحتوى الأعلى الكامن أو الممكن للكلام، المحتوى الناتج عن تأويل كل العناصر في تيار اللغة على أنه مسكون بقيمتها التصورية الكاملة. ويستتبع ذلك أن اللغة والفكر لا يشتركان في حدودهما. وفي أفضل الأحوال، لا يمكن للغة سوى أن تكون الوجه الخارجي للفكر في أرقى مستويات التعبير الرمزي وأكثرها تعميماً، ولكي نعبّر عن وجهة نظرنا تعبيراً مختلفاً بعض الشيء، نقول إن اللغة هي في الأساس وظيفة قبل ـ عقلية. فهي تسبغ على الفكر الكامن فيها، الفكر الذي كثيراً ما يقرأ منها، تصنيفاتها وأشكالها بتواضع. أي أنها ليست كما يدعي البعض بسذاجة، التسمية الأخيرة للفكر.

لو سئل أكثر الناس هل يستطيعون التفكير بلا كلام، لأجابوا: «نعم، وإن كان يصعب عليّ القيام بذلك، ولكنني أراه ممكناً» فليست اللغة ـ عندهم ـ سوى كساء خارجي. لكن ماذا إن لم تكن اللغة كساء

معداً مثل طريق ممهد أو مجـرى؟ حقاً من المرجح أن اللغة أداة موضوعة أصلاً لاستعمالات أدنى من المستوى التصوري . وأن الفكر ينشأ كتأويل مصفى لمحتواها . أي بعبارة أخرى يتسع النتاج مع الأداة، وقد لا يكون من الممكن تصور الفكر، في منشأه وممارسته اليومية، بغير كلام، بأكثر مما تمكن ممارسة الاستدلال الرياضي دون معونة رمزية رياضية مناسبة .
وليس ثمة من يعتقد أن أصعب قضية رياضية تعتمد أصلاً على نظام من الرموز الاعتباطية، لكنه من المستحيل الافتراض أن العقل الانساني قادر على الوصول إلى مثل هذه القضية أو الإمساك بها دون رمزية . ويرى الكاتب، من جهته، باقتناع، أن الشعور الذي يخالط الكثيرين بأنهم يفكرون أو يستدلون بغير لغة إنما هو محض وهم ويقف وراء هذا الوهم عدد من العوامل . أبسط هذه العوامل هو الإخفاق في التمييز بين التخييل والتفكير . وكحقيقة واقعة فإننا ما إن نحاول وضع صورة ما في علاقة واقعية مع صورة أخرى حتى نجد أنفسنا وقد انحدرنا في تيار صامت من الكلمات . ربما كان الفكر ميداناً طبيعياً مستقلاً عن الميدان المصطنع للكلام، لكن يبدو أن الكلام هو السبيل الوحيد المؤدي إلى الفكر فيما نعرف . أما السبب الآخر للشعور الخادع بأن اللغة يمكن الاستغناء عنهـا في الفكر، فمرده الإخفاق الشائع في إدراك أن اللغة ليست الرمزية السمعية ولا تتماثل معها. فقد يتم استبدال الرمزية السمعية، نقطة فنقطة، برمزية حركية أو بصرية (مثلاً يقرأ الكثير من الناس بحاسة البصر فقط، أي دون أن يربطوا التيار الداخلي للصور السمعية بما يطابقه من كلمات مطبوعة أو مكتوبة) أو بأنماط أخرى يصعب تحديدها من النقل . . ومن هنا فإن الجدال في أن المرء يفكر بغير لغة لمجرد أنه غير واع للتخييل السمعي المرافق، لا يمكن أبداً أن يكون صحيحاً. قد

يتشكك المرء في أن التعبير الرمزي للفكر يخرج عن إطار الذهن الواعي، في بعض الحالات، إلى حد الإحساس بدفق حر مجرد عن اللغة للفكر، لكن ذلك مبرر نسبياً، ونسبياً فقط في حالة بعض الأذهان ذات الطراز الخاص. ومن وجهة نظر نفسية ـ جسدية، إن المراكز السمعية أو ما يعادلها من مراكز بصرية أو حركية في الدماغ، جنباً إلى جنب مع طرق الترابط المناسبة، التي هي المعادلات المخية للكلام، تستثار إثارة خفيفة خلال عملية التفكير بحيث لا تصل هذه الإثارة إلى الوعي أبداً. وهذه حالة محددة حيث يقود الفكر الذرى الخفية للكلام بدلاً من أن يمضي معه يداً بيد. وقد كشف لنا علم النفس الحديث كيف تؤثر الرمزية على الذهن غير الواعي. ولهذا من الأسهل علينا في الوقت الحاضر أن نفهم خيراً مما كان قبل عشرين عاماً أن الفكر الأصفى ليس سوى النظير الشعوري لرمزية لغوية لا شعورية.

بقيت كلمة أخرى عن العلاقة بين اللغة والفكر. فوجهة النظر التي طورناها لا تحول دون إمكانية نمو الكلام بالاعتماد على تطور الفكر إلى حد كبير. فقد نفترض أن اللغة نشأت نشوءاً قبل عقلي ـ لا نعرف كيف، ولا على أي مستوى من الفعاليات العقلية بالضبط ـ ولكن يجب أن لا يذهب بنا الظن إلى أن النسق المتطور جداً من الرموز الكلامية قد شكل نفسه قبل نشوء التصورات المتميزة والتفكير، أي توجيه التصورات، بل يجب أن نتصور أن العمليات الفكرية، انتظمت كنوع من الفيض النفسي، مع بدء التعبير اللغوي في الأغلب، أو بالأحرى، ما إن عرف التصور حتى تفاعل مع حياة رمزه اللغوي، دافعاً إياه إلى المزيد من النمو اللغوي. ونحن نرى هذه العملية المعقدة من التفاعل بين اللغة والفكر تحدث فعلاً تحت أعيننا. فالأداة تجعل من الإنتاج ممكناً، والإنتاج

يصفي الأداة، والاستعمال الطويل والواسع للمادة اللغوية القديمة يبشر بميلاد تصور جديد، والتصور لا يصل الحياة الفردية المستقلة ما لم يجد تجسيده اللغوي المتميز، وفي أغلب الحالات يكون الرمز اللغوي حصيلة مادة لغوية موجودة سلفاً بصورة أعدتها أجيال قديمة وساحقة. وما إن تكون الكلمة بين أيدينا حتى نشعر غريزياً، مع تنهيدة ارتياح أن في وسعنا استعمال التصور. فلسنا ننتظر حتى نمتلك الرمز لكي نشعر أن معنا مفتاحاً للمعرفة المباشرة أو فهم التصور. فهل نحن على استعداد لخوض حياض الموت من أجل «الحرية» للنضال من أجل «المثال» إن لم تقرع في داخلنا هذه الكلمات عينها؟ فالكلمة، كما نعلم، ليست مفتاحاً فقط، بل قد تكون قيداً.

إنّ اللغة هي في الأساس نسق سمعي من الرموز، وبقدر ما هي نسق ملفوظ فإنها نسق حركي، غير أن الجانب الحركي في الكلام هو وجه ثانوي قياساً بالجانب الحركي. وفي الأفراد الاعتياديين يتجه المثير الكلامي إلى منطقة التخييل السمعي أولاً. ثم ينتقل إلى الأعصاب التي تسيطر على أعضاء الكلام. فالعمليات الحركية والمشاعر الحركية المرافقة لها ليست الغاية أو نهاية المطاف، بل هي طرائق وأدوات تؤدي إلى السيطرة على الإحساس السمعي عند المتكلم والسامع معاً. والتوصيل الذي هو موضوع الكلام، يؤدي وظيفته على أحسن وجه عندما تتم ترجمة الإحساسات السمعية عند السامع إلى تيار مناسب ومقصود من التخييل والتفكير أو من كليهما. ومن هنا فإن منطقة الكلام، بقدر ما نعتبرها أداة خارجية، تبدأ وتنتهي في عالم الأصوات. والتوافق بين التخييل السمعي الأولي والإحساسات السمعية الأخيرة هو الكفيل الاجتماعي لإنجاح هذه العملية. كما أن مجرى هذه العملية النمطي

قد يمرّ بعدد لا انقطاع له من التعديلات والنقلات إلى أنظمة أو أنساق مكافئة دون أن يتسبب ذلك في فقدان خصائصه الشكلية الأساسية.

وأهم هذه التعديلات هو اختزال العملية الكلامية في التفكير. ولهذا الاختزال صور عديدة دون ريب تبعاً للسمات البنيوية أو الوطنية في ذهن الفرد، وأصغر شكل معدل ممكن له هو ما يعرف بـ «حديث المرء مع نفسه» أو «التفكير بصوت عال» حيث يكون السامع والمتكلم شخصاً واحداً يريد أن يوصل لنفسه، وأكثر دلالة منه الشكل الأكثر اختزالاً الذي لا تلفظ فيه أصوات الكلام أبداً. وإلى هذا الشكل تنتمي جميع أنواع الكلام الصامت والتفكير الاعتيادي وقد تستثار المراكز السمعية وحدها، أو يتم توصيل المثير الكلامي إلى الأعصاب الحركية التي تتصل بأعضاء الكلام، ولكنه يبقى في حالة كف في عضلات هذه الأعضاء أو في نقطة معينة من هذه الأعضاء نفسها، أو ربما كانت المراكز السمعية مستثارة استثارة خفيفة، وبذلك تظهر العملية الكلامية في المنطقة الحركية مباشرة. ولا بد أن تكون هناك أنماط أخرى من الاختزال. وتوضح التجارب الكثيرة الحدوث في حالات التعب والإرهاق في الأعضاء الكلامية، ولا سيما في الحنجرة، بعد قراءة مثيرة غير اعتيادية أو تفكير مركز، كثرة حصول الاستثارة في الأعصاب الحركية في الكلام الصامت الذي لا يفضي إلى نطق مسموع أو مرئي.

إن التعديلات التي تأملناها حتى الآن مشابهة للعملية النمطية للكلام الاعتيادي، غير أن ما يتطلب منا أن نهتم به اهتماماً بالغاً هو إمكانية نقل النظام الكلي للرمزية الكلامية إلى أنواع أخرى غير تلك التي تنطوي عليها العملية النمطية. فهذه العملية، كما رأينا، تتعلق بأصوات وحركات يراد لها أن تقوم بإنتاج هذه الأصوات. أما حاسة البصر فقد

بقيت في منأى حتى الآن؛ ولكن لنفترض أن المرء لا يسمع الأصوات الملفوظة فحسب، بل يرى الألفاظ عينها كما ينطقها المتكلم، وواضح أن لو كان بإمكان المرء اكتساب درجة عالية من البراعة في فهم حركات الأعضاء الكلامية وإدراكها، لكان الطريق مفتوحاً لوجود نمط جديد من الرمزية الكلامية، أي رمزية تحل فيها الصورة البصرية للألفاظ محل الصوت المقابل لها. وليس لهذا النوع من الأنظمة قيمة كبيرة بالنسبة إلى أكثرنا لأننا مأخوذون بالنظام السمعي ـ الحركي الذي هو في أفضل حالاته ترجمة ناقصة، إذ ليست الألفاظ كلها بمرئية بالعين. ومع ذلك فإن من المعروف مقدار براعة الصم البكم في «القراءة من الشفتين» كطريقة ثانوية لفهم الكلام. وتتمثل أهم أنواع الرمزية الكلامية البصرية في الكلمة المكتوبة أو المطبوعة التي تتطابق، من الناحية الحركية، مع نظام الحركات المنظمة تنظيماً دقيقاً الناتجة عن الكتابة أو الطباعة أو أية طريقة أخرى من طرق تدوين الكلام. والسمة الدالة لتسليمنا بهذه الأنماط الجديدة من الرمزية، بغض النظر عن واقعة أنها ليست نتائج للكلام الاعتيادي نفسه، هي أن كل عنصر (حرفاً كان أو كلمة مكتوبة) في النظام يتطابق مع عنصر خاص به (صوتاً كان أو تركيبة صوتية أو كلمة منطوقة) في النظام الأولي. فاللغة المكتوبة إذن معادلة حرفاً بحرف، إذا استعرنا لغة الرياضيين، لنظيرتها المنطوقة، والأشكال المكتوبة هي رموز ثانوية للأشكال المنطوقة ـ أي أنها رموز رموز ـ والتطابق بينهما كبير ليس فقط نظرياً، بل في التطبيق الحي لبعض من يقرأون بعيونهم أو ربما في بعض أنواع التفكير إلى حد استبدال الأشكال المنطوقة بأشكال مكتوبة. ومع ذلك ربما كانت الترابطات السمعية ـ الحركية فطرية دائماً على أولئك الذين يقرأون ويفكرون دون أن يرفعوا أصواتهم ولو قليلاً، هم في التحليل

الأخير يعتمدون عليها، فهم يتداولون وسيلة دوارة بينهم من الرموز البصرية التي تقوم مقام الرموز السمعية الأساسية كما تقوم النقود مقام البضائع والخدمات الاقتصادية.

إن إمكانات النقل اللغوي غير محدودة عملياً، والنموذج المعروف هو نظام «مورس» البرقي حيث يتم فيه تمثيل حروف الكلام المكتوب بمقاطع ثابتة عرفياً من النقاط الطويلة والقصيرة. وهنا يتم النقل من الكلمة المكتوبة، أكثر مما يتم من الكلمة المنطوقة مباشرة. فحرف الشفرة البرقية إذن رمز لرمز رمز. وهذا لا يعني بالطبع أن عامل التلغراف الماهر بحاجة لكي يفهم الرسالة إلى أن يحوّل المقاطع المفردة من النقاط إلى صور بصرية للكلمات قبل أن يجرب صورها السمعية الاعتيادية. فالأسلوب الدقيق لقراءة الكلام في التوصيل البرقي يختلف إلى حد كبير باختلاف الأفراد. وقد يكون من الممكن، إن لم يكن من المرجح، أن بعض عاملي التلغراف قد تعلموا التفكير، بقدر ما يعني الجزء الواعي المحض من عملية التفكير، من خلال الرمزية السمعية المنقطة، أو إذا حدث لهم أن مالوا ميلاً طبيعياً قوياً نحو الرمزية الحركية، من خلال الرمزية الحركية الملموسة المرتبطة بها التي طورها إرسال الرسائل التلغرافية.

بقيت مجموعة أخرى مهمة من أنواع النقل هي اللغات الإشارية المختلفة التي تمَّ تطويرها لاستعمالات الصم البكم، أو الرهبان «الترابيين Trappist» الذين نذروا أن يظلوا صامتين إلى الأبد، أو التي تمَّ تطويرها للإتصال بين الجماعات التي تسكن في مناطق تقع تحت مدى البصر، ولكنها لا تقع تحت مدى السمع. وبعض هذه الأنظمة مكافىء تماماً لأنظمة الكلام الاعتيادية، وبعضها، مثل رمزية الإشارات

العسكرية، أو اللغة الإشارية عند هنود السهول في أمريكا الشمالية (وهي رمزيات تفهمها القبائل التي تستخدم لغات متباينة فيما بينها) هي انتقالات ناقصة، اقتصرت على أداء عناصر كلامية إجمالية كوسيلة لازمة في أحوال صعبة. قد يقال إن اللغة في هذه الأنظمة، كما في الرمزيات الناقصة التي تستعمل في البحار والغابات، لا تؤدي دوراً سوى النقل المباشر للأفكار بواسطة عملية رمزية مستقلة تماماً أو محاكاة شبه غريزية. وهذا التأويل غير صحيح لأن هذه الرمزيات الغامضة لا تكون واضحة إلا بالترجمة التلقائية الصامتة لمفردات اللغة.

لا شك أننا سنخلص إلى أن كل توصيل إرادي للأفكار، بغض النظر عن الكلام الاعتيادي، إنما هو نقل مباشر أو غير مباشر من الرمزية النمطية للغة المنطوقة أو المسموعة، أو على الأقل، يتضمن وساطة رمزية لغوية حقيقية. وهذه واقعة في غاية الأهمية. لأن التخييل السمعي والتخييل الحركي المرتبط به اللذين يؤديان إلى اللفظ، هما مهما سلكنا اليهما من طرق ملتوية، المنبع التاريخي لجميع أنواع الكلام والتفكير.

وثمة مسألة أخرى ذات أهمية فائقة .فسهولة انتقال الرمزية الكلامية من معنى إلى آخر، ومن أسلوب إلى غيره، تعني أن أصوات الكلام المحض ليست الواقعة الأولية للغة التي تظلّ في التصنيف، والنمذجة الصورية، وربط المفاهيم، لأن اللغة بوصفها بنية ـ مرة أخرى ـ هي في وجهها الداخلي قالب الفكر. وما يجب أن نهتم به في بحثنا هو اللغة المجردة أكثر بكثير من الوقائع الفيزياوية للكلام.

لم تبق واقعة أخرى عن اللغة أعم من كليتها. فقد يحاجج المرء في التزام قبيلة معينة بفعاليات تستحق أن يطلق عليها اسم الدين أو الفن، ولكننا لا نعرف شعباً واحداً ليست له لغة مكتملة التطور.. ويتكلم

البوشمان في أقصى جنوب أفريقيا بصور من الأنظمة الرمزية الفنية التي تمكن مقارنتها من حيث الجوهر بكلام الفرنسي المثقف.

ومن البديهي أن لا يتم تمثيل المفاهيم الأكثر تجريداً بالكثرة نفسها في لغة المتوحشين، ولا المصطلحات الغنية والتحديد الدقيق للاختلافات الضئيلة التي تعكس الثقافة الأرقى، ومع ذلك فإن نوع التطور اللغوي الموازي للنمو التاريخي للثقافة، والذي نقرنه في مراحله الأخيرة بالأدب، ليس هو في أحسن أحواله سوى شيء ظاهري. فالقاعدة الأساسية للغة ـ من تطور النظام الصوتي الواضح المعالم، واقتران العناصر الكلامية بالمفاهيم، والاحتياط للتعبير الشكلي المرهف عن جميع العلاقات ـ كل ذلك يواجهنا باستمرار، كاملاً ومنتظماً في أية لغة نعرفها. وللكثير من اللغات البدائية ثراؤها ورونقها في التعبير الذي يبز كل ما هو معروف عن لغات الحضارة الحديثة. وحتى في مسألة استحداث الكلام لا بدّ أن يتهيأ المرء للمفاجآت الغربية. فما يقوله العامة عن الفقر المدقع بالتعبير في اللغات البدائية ليس سوى اسطورة. ونادراً ما يكون الاختلاف الكبير في الكلام أقل تأثيراً من كليته وعموميته. ويعرف من درس الفرنسية أو الألمانية، أو حتى اللاتينية والإغريقية منا أي الصور المتباينة التي يسلكها الفكر، مع أن الفروق الشكلية بين المبني الانكليزي والمبني اللاتيني ضئيلة من حيث المقارنة بما نعرفه عن النماذج اللغوية الأجنبية (ذات الأصول البعيدة جداً). وتؤدي بنا كلية الكلام وخصوصيته في وقت واحد إلى استنتاج ذي دلالة، فنحن ملزمون بالإعتقاد أن اللغة موروث تناقله الجنس البشري منذ أزمنة سحيقة سواء رددنا كل أشكال الكلام إلى شكل بدائي واحد أو لم نفعل. ونحن نتشكك في عزو أية ظاهرة ثقافية عند الإنسان، سواء كانت اكتشاف النار

أو نحت الحجر إلى عصور أخرى، وإنني لأميل إلى الاعتقاد أن اللغة أسبق من أقدم تطورات المادة الثقافية، وأن هذه التطورات، في الحقيقة، لم تكن ممكنة، لو لم توجد اللغة التي هي أداة التعبير الدال.

اللغة والأدب

إدوارد سابير

تمثل اللغات بالنسبة لنا أكثر من كونها مجرد أنظمة لنقل الأفكار، فهي أكسية غير مرئية تكسو أرواحنا وتسبغ على تعابيرها الرمزية شكلاً مهيأ سلفاً. وحين يكون التعبير ذا دلالة غير اعتيادية نسمّيه أدباً[1]. والفن تعبير شخصي جداً بحيث لا نرغب في أن نعزو له أي نوع من التقييد بأي من الصور المهيأة سلفاً. وإمكـانات التعبير الفردي غير متناهية، لكنَّ اللغة هي أكثر وسائل التعبير انسياباً. ومع ذلك فلا بدَّ من حد مدى هذه الحرية ومقاومة هذه الوسيلة. أما في الفن العظيم فيوجد وهم الحرية المطلقة. فالتقييد الشكلي ـ اللون، الأسود والأبيض، الرخام، أنغام البيانو، أو أية مادة أخرى ـ غير ملحوظ، ويبدو كأن هناك هامشاً لا حدود له من المجالات التي تتوسط بين استفادة الفنان من الشكل وبين الغاية في أن المادة مؤهلة له ضمناً. فقد استسلم الفنان حدسياً لطاغوت المادة الذي لا مفرّ منه، مذيباً

---

(1) من الصعب أن نتوقف عند تحديد أي نوع من التعابير هو «الدال» بما يكفي لأن نسميه فناً أو أدباً. فأنا لا أعرف تماماً، فلا بد أن نأخذ الأدب مأخذ التسليم.

طبيعتها الجامحة في تصوراته بيسر[2]. و «تختفي» المادة لأنه ليس في تصور الفنان أن يشير إلى وجود أية مادة أخرى فهو يتحرك في الوقت الحاضر، ونحن نتحرك معه، في الوسيلة الفنية كما تتحرك السمكة في الماء، غافلين عن وجود أجواء غريبة، وما إن يتخطى الفنان قوانين وسيلته حتى ندرك أن ثمة وسيلة لا بدَّ من الخضوع لها.

إن اللغة هي وسيلة الأدب، مثلما أن الرخام أو البرونز أو الطين هي مواد النحات. وما دامت لكل لغة خصائصها المتميزة، فإن التحديدات الشكلية الضمنية ـ والإمـكانات أيضاً ـ لأدب معين لا تتماثل أبداً مع تحديدات وإمكانـات أدب آخر. فالأدب الذي لا يتابع السائد في اللغة شكلًا ومضموناً له سحنة تركيبه الخاص ونظمه. وقد لا يكون الفنان الأدبي واعياً بالطريقة التي يعوقه بها التركيب أو يساعده أو يهديه، ولكن ما إن تتم ترجمة عمله إلى لغة أخرى حتى تنجلي طبيعة التركيب الأصلي مباشرة. فتحسب جهوده، أو تحدس حدساً بالرجوع إلى «العبقرية» الشكلية للغته، إذ لا يمكن التخلي عنها دون نقصان أو تعديل. ولهذا فإن «كروتشه»[3] على صواب تماماً عندما قال إن العمل الأدبي لا تمكن ترجمته. رغم أن الأدب نفسه ممكن الترجمة بكفاءة مذهلة أحياناً. وهذا ما يحملنا على السؤال عما إذا كان فن الأدب ينطوي على نوعين أو مستويين من الفن: أحدهما فن

(2) هذا «الاستسلام الحدسي» لا علاقة له باتباع الموروث والتقاليد السائدة، وقد هيمنت رغبة الخروج عن المادة على أكثر من تأثير في الفن الحديث. فالانطباعي يريد الضوء واللون لأن اللوحة لا تقدم له أكثر من ذلك. والقبض على الأدب في الرسم أي الايحاء العاطفي بقصة يغيض عنده لأنه لا يريد لقوة الشكل الخاص به أن تطغى عليه عتمة ظلال وسيلة أخرى. وكذلك فإن الشاعر، يصر، كما لم يحدث من قبل، على أن الكلمات تعني ما تعنيه حقاً.

(3) انظر بنديتو كروتشه: علم الجمال.

تعميمي غير لغوي يمكن نقله دون نقصان إلى وسيلة لغوية مغايرة، والآخر فن لغوي تخصيصي غير قابل للنقل [4] . واعتقد أن هذا التمييز صحيح إلى حد كبير، رغم أننا لا نلتقي بهذين المستويين خالصين ومجردين في الواقع العلمي . فالأدب يتحرك في اللغة بوصفها وسيلة، لكن هذه الوسيلة تشتمل على طبقتين هما:

المحتوى الكامن في اللغة ـ أي تسجيلنا الحدسي للتجربة ـ والتشكيل الخاص باللغة ـ أي الطريقة الخاصة التي نسجل بها التجربة . والأدب الذي يعتاش أساساً وليس تماماً، على المستوى الأسفل، مثل إحدى مسرحيات شكسبير، قابل للترجمة دون أن ينقص شيء من شخصيته . أما إذا كان يتحرك في المستوى الأعلى، وأوضح مثال على ذلك إحدى القصائد الغنائية لسوينبرن، فإنه جيد بقدر ما يكون غير قابل للترجمة . وقد يكون كلا النمطين في التعبير الأدبي عظيماً أو معتدلاً .

ليس ثمة سرّ في هذا التمييز، إذ يمكن توضيحه قليلاً بمقارنة الأدب بالعلم . فالحقيقة العلمية لا شخصية، وهي في جوهرها لا تتأثر بالوسيلة اللغوية المعينة التي تجد فيها التعبير عن نفسها، وتستطيع أن تفضي

---

(4) يبدو لي أن مسألة النقل أو الترجمة في العمل الفني اهتمام نظري صرف، وبسبب كل ما نتحدث عنه من فرادة مقدسة للعمل الفني، فإننا نعرف جيداً، رغم أننا لا نعترف بذلك دائماً، أن الانتاجات الفنية جميعاً ليست عسيرة النقل على حد سواء. فالمقطوعة etude عند شوبان صافية . وهي تتحرك تماماً في عالم نغمات البيانو. أما الفوجة Fugue عند باخ فيمكن نقلها إلى مجموعة أخرى من أنماط الجرس الموسيقي دون أن يتسبب ذلك بالانتقاص من دلالتها الجمالية . فشوبان يعزف لغة البيانو كما لو لم توجد لغة أخرى (حيث «تختفي» المادة). بينما يتكلم باخ لغة البيانو بوصفها وسيلة طيعة لإعطاء تعبير خارجي للمفهوم المكتوب بلغة النغمات التعميمية .

برسالتها باللغة الصينية[5] كما تفضي بها باللغة الانكليزية. ومع ذلك فلا بدّ لها من تعبير ما، ولا بدّ لذلك التعبير من أن يكون لغوياً. والواقع أن فهم الحقيقة العلمية نفسه هو عملية لغوية، لأن الفكر ليس سوى لغة تجردت من ثيابها الخارجية، ومن هنا فإن الوسيلة المناسبة للتعبير العلمي هي لغة تعميمية يمكن تعريفها بأنها جبر رمزي تكون اللغات المعروفة جميعاً بمثابة ترجمات له. فيمكن للمرء أن يترجم الأدب العلمي ترجمة مقنعة لأن التعبير العلمي هو في الأصل ترجمة. أما التعبير الأدبي فتعبير شخصي وعياني ملموس، لكنّ ذلك لا يعني أن دلالته محصورة جملة وتفصيلاً بالصفات العرضية للوسيلة اللغوية. إن الرمزية العميقة حقاً ـ على سبيل المثال ـ لا تعتمد على الترابطات اللفظية للغة، بل تستند استناداً محكماً إلى قاعدة حدسية تتبطن التعبير اللغوي كله. و «حدس» الفنان ـ إذا استخدمنا مصطلح «كروتشه» ـ هو إبطال للطراز السائد في التجربة الإنسانية التعميمية ـ فكراً ووجداناً ـ التي تشكل تجربته الفردية انتقاءً شخصانياً عالياً منها. فليس لعلاقات الفكر في هذا المستوى الأعمى كساء لغوي خاص، حيث تكون الإيقاعات حرة وغير مقيدة، في المرحلة الأولى، بالإيقاعات التقليدية في لغة الفنان. ويجد بعض الفنانين الذين يتحركون في طبقة لا لغوية (من الأفضل أن نسميها لغوية تعميمية) صعوبة في التعبير عن أنفسهم بالألفاظ الثابتة من جهازهم الاصطلاحي الأليف. وإن المرء ليشعر أنهم يكافحون لا شعورياً بحثاً عن لغة فنية تعميمية، أو جبر أدبي يتصل بمجموع اللغات المعروفة كلها. كما تتصل رمزية رياضية متقنة بالعلاقات الرياضية التي يستطيع الكلام الاعتيادي نقلها وتوصيلها. وتزداد شدة التوتر في

(5) بالطبع لا بدّ أن تتوافر في الصينية المفردات العلمية الضرورية وسيكون في قدرتها مثل أية لغة أخرى، أن نتلقاها دون صعوبة، إذا ما دعت الحاجة.

تعبيرهم الفني حتى يبدو مع الزمن مثل ترجمة من أصل مجهول هو حقاً ما هو عليه. هؤلاء الفنانون ـ أمثال وتمان وبراوننغ ـ يأسروننا بعظمة أرواحهم أكثر مما يأسروننا بلباقة تعبيرهم الفني، وإخفاقهم النسبي ذو قيمة تشخيصية كبيرة جداً باعتباره دليلاً على الحضور الشامل في الأدب لوسيلة لغوية أكثر حدساً من أية لغة.

ومهما كانت عظمة التعبير الإنساني، أو لنقل مهما كانت روعته، فإن الفنانين الأدبيين، أمثال شكسبير وهاينه، هم أولئك الذين يعرفون فيما قبل الشعور كيف يناسبون أو يوازنون بين الحدس الأعمق واللهجات المحلية التي يتحدثونها في حياتهم اليومية. وليس من إجهاد أو توتر معهم. وتظهر «حدوسهم» الفردية كتأليف مكتمل بين فن الحدس المطلق وفن الوسيلة اللغوية التخصيصي الضمني. ومع هاينه، مثلاً يقع المرء تحت وهم أن العالم يتحدث الألمانية، وأن المادة «تختفي».

كل لغة هي في ذاتها فن جمعي في التعبير، وتنطوي على عدد معين من العوامل الجمالية ـ الصوتية، والايقاعية، والرمزية، والصرفية ـ التي لا تشاركها بها تماماً أية لغة أخرى. وهذه العوامل إمّا أن تطلق ممكناتها وتدمجها بممكنات تلك اللغة المطلقة غير المعروفة التي أشرت إليها ـ وهذا هو منهج شكسبير وهاينه ـ أو أن تغزل نسيجاً فنياً تقنياً خاصاً بها داخل إمكاناتها، وهو الفن الضمني للغة المتوترة والصقيلة. وهذا الفن الأخير، الفن الأدبي الأكثر تقنية الذي لجأ إليه سوينبرن وكثرة من الشعراء المرهفين «الصغار» هو نمط هشّ سرعان ما تطوح به الرياح. فهو مبني من مادة أُضفيت عليها الروح وليس من الروح. والنجاح الذي ظفر به أمثال سوينبرن قيم ومهم للأغراض التشخيصية قيمة الإخفاق النصفي الذي مُني به أمثال براوننغ. فهم يكشفون إلى أي مدى يتكىء الفن الأدبي على الفن الجمعي

في اللغة نفسها. وقد يبالغ أكثر المهنيين والحرفيين في إضفاء الصبغة الفردية على هذا الفن الجمعي إلى حد جعله لا يطاق. ولا يشعر المرء بالامتنان دائماً لمن يملأه رعباً بحثاً عن العاج.

ينبغي للفنان أن يستفيد من ثراء المصادر الجمالية الأصلية في لغته، فقد يُشعر نحوه بالامتنان لأن ميسم الألوان غني، أو لأن المنصة مضاءة. ولكنه لا يستحق إيماناً خاصاً للباقات الموجودة أصلاً في اللغة. بل يجب أن نسلّم بهذه اللغة وبانطوائها على خاصية المرونة أو الثبات، وأن ننظر إلى عمل الفنان فيما يخص ذلك. فكاتدرائية في الوهاد أعلى من عصا على «مونت بلانك»، بعبارة أخرى لا يجب أن نرتكب حماقة الإعجاب بسونيتة فرنسية لمجرّد أن حركاتها مرنانة أكثر من الحركات في لغتنا، أو أن ندين نثر «نيتشه» لأنه يضم في نسيجه تركيبات من الأصوات الصحيحة التي لا تستسيغها الأذن الانكليزية. فالحكم على الأدب بهذه الطريقة كمثل اعجاب المرء بـ «تريستان وايزولده» لأنه مفتـون بجرس الأبواق. وهناك أشياء معينة تتفوّق فيها اللغة، ويكون من السذاجة أن نحاول عزوها إلى لغة أخرى. وعلى العموم ثمة تعويضات. فنظام الحركات في اللغة الانكليزية شيء رتيب ورائياً بالمقارنة مع نظام العلل في الفرنسية. ومع ذلك فإن الانكليزية تعوض عن هذا العائق بالتنوع الايقاعي الكبير الموجود فيها. وانه لمن المشكوك فيه أن يتساوى الرنين الموروث في النظام الصوتي مع الشروط الجمالية المحددة، أو مع العلائق بين الأصوات والتسلسل الموسيقي بين المتآلفات والمتخالفات. وما دام عند الفنّان ما يكفي لتهيئة مقاطعه وإيقاعاته فإنه في غنى عن توافر الخصائص الحسية لعناصر المادة.

لكن الأساس الصوتي في اللغة هو ملمح واحد حسب من الملامح التي تؤثر في اتجاه أدبها. وخصائصها الصرفية ذات أهمية قصوى. فهي تقيم

فرقاً كبيراً في تطور الأسلوب فيما اذا كانت اللغة قادرة أو لم تكن قادرة على خلق الكلمات المركبة، فيما إذا كانت بنيتها إعرابية (تركيبية Synthetic) أو بنائية (تحليلية analytic)، فيما إذا كانت الكلمات في جملها تتمتع بحرية الانتقال من مكان إلى آخر، أم أنها محصورة بالسياق الثابت المحدّد. فسمات الأسلوب الرئيسة، ما دام الأسلوب حتى الآن مسألة تقنية في بناء الكلمات ووضعها، تقدمها اللغة نفسها بصورة لا مهرب منها تماماً، كما تقدم الأصوات والنبرات الطبيعية في اللغة التأثير السمعي العام في الشعر. ومبادىء الأسلوب الضرورية هذه لا يشعر بها الفنان حين تكره فرادته في التعبير على الانصياع لها. فهي بالأحرى تشير إلى طريق التطورات الأسلوبية التي تناسب المنحى الطبيعي للغة. ومن غير المناسب اطلاقاً أن يقارن الأسلوب الرفيع نفسه بالنماذج الأساسية للغة. فهو لا يندمج بها فحسب، بل يبني مادته عليها. وجدارة هذا الأسلوب، كما هو عند هدسون وجورج مور[6]، أنه يقوم بما تحاول أن تقوم به اللغة دائماً بيسر واقتصاد. وأسلوب «كارلايل»، رغم أنه فردي ومتين، فهو ليس بأسلوب، بل تأنق تيوتوني. وكذلك فإن نثر ملتون ومعاصريه ليس نثراً انكليزياً تماماً، بل نثر نصف لاتيني نُظم نظماً فخماً بكلمات انكليزية.

من الغريب أن الأدب الأوروبي كان بحاجة إلى زمن طويل لكي يعرف أن الأسلوب ليس مطلقاً، وأنه لا يفرض على اللغة باستعارة النماذج الإغريقية واللاتينية، بل إنه يستوحي من اللغة نفسها عندما تجري في مجاريها الطبيعية، مع ما يكفي من اللهجة الفردية للسماح لشخصية الفنان بأن تشعر بذاتها بوصفها حضوراً وليس بهلوانية. ونحن نفهم الآن فهماً جيداً أن الجميل والمؤثر في لغة ما قد يكون عيباً في لغة أخرى. واللاتينية ولغة

(6) بغض النظر عن خصوصيات الأداء الفردي واختيار وتقييم كلمات كهذه.

الأسكيمو، بأشكالهما التصريفية العالية، قد انتهتا إلى بنية منمقة تنميقاً متقناً ربما يكون مضجراً في اللغة الانكليزية. وتسمح الانكليزية، بل تتطلب نوعاً من الانفلات الذي يبدو فاقد النكهة في الصينية. والصينية بكلماتها الجامدة وسياقاتها الثابتة تمتاز بالعبارة المحكمة، والتوازي الصقيل، والإيحاء الصامت، وهو امتياز يبدو لاذعاً جداً ورياضياً جداً للروح الانكليزية. وفي حين أننا لا نقدر أن نتمثل التنميق المترف في اللغة اللاتينية ولا الأسلوب التنقيطي في الأدب الصيني الكلاسيكي، فنحن نستطيع أن ننفذ بالتعاطف إلى روح هذه الأساليب الغريبة علينا.

وأحسب أن أي شاعر انكليزي معاصر سيكون ممتناً لما يبلغه الناظم الصيني من إيجاز دون جهد. وها هنا مثال على ذلك[7]:

نهر ـ وو[8] يجري للمصب مساء والشمس تغرب
شمالاً انظر لياو ـ تونغ[9] وأرى الوطن
تصفر الباخرة عدة صيحات، مدى السماء والأرض
العائمة تعوم مثل قصبة خارج «المملكة الوسطى».

تمكن ترجمة هذه المقاطع الثمانية والعشرين ترجمة خرقاء كما يلي: «عند مصبّ نهر اليانغتسي، عندما تكون الشمس على وشك الغروب، أنظر شمالاً صوب لياو ـ تونغ، ولكن لا أرى وطني. تصيح صافرة الباخرة عدة صيحات، في المدى اللامحدود حيث تلتقي السماء بالأرض. الباخرة،

---

(7) ليست هذه بالقصيدة العظيمة. ولكنها مجرد قصيدة مناسبة كتبها شاب صيني صديق عندما غادر الصين إلى كندا. (وقد حرصت على التزام النص فيها إلى حد المطابقة ـ المترجم).

(8) الاسم القديم للبلدة الواقعة على مصب نهر «اليانغتسي».

(9) اقليم منخوريا.

عائمة مثل قصبة جوفاء، تبحر مبتعدة عن المملكة الوسطى[10]. لكن علينا أن لا نفرط في حسد الصينية على صقلها. فطريقتنا الشائعة في التعبير لها جماليتها الخاصة، كما للترف اللاتيني المتقن نضارته أيضاً. فهناك مُثُل طبيعية عديدة للأسلوب اللغوي بقدر ما هناك من لغات. والكثير من هذه المثل لا يزال ممكناً بانتظار أيدي الفنانين الذين لن يصلوا. ومع ذلك فإن في النصوص المدونة من الموروث والأغنية البدائية فقرات من المتانة والجمال الفريد. فبنية اللغة تفرض حشداً من المفاهيم التي تؤثر فينا بوصفها اكتشافاً أسلوبياً. إن الكلمات المفردة من «الغونكن» تتماثل مع القصائد التصويرية الفارغة. وينبغي أن نحترس من المبالغة في جدة المحتوى، الذي يعود نصفه في الأقل إلى جدة تناولنا، لكن الامكانية مع ذلك مؤشرة في أساليب أدبية غريبة، يتميز كل منها بكشفه لبحث الروح الإنسانية عن الشكل الجميل.

قد لا يكون ثمة شيء يوضح الاعتقاد الشكلي للأدب على اللغة أفضل من تناول الجانب العروضي في الشعر. فقد كان الشعر الكمي منسجماً تماماً مع اللغة الإغريقية، ليس فقط لأن الشعر نشأ مرتبطاً بالغناء والرقص[11]. بل لأن تناوب المقاطع الطويلة والقصيرة كان من الحقائق الحية في الاقتصاد اليومي للغة. فالنبرات التنفيسية، التي كانت بنداً ثانوياً، ساعدت على إعطاء المقطع فرادته الكمية. وعندما نقلت الأوزان الإغريقية إلى الشعر اللاتيني كان تأثيرها ضئيلاً قياساً إلى تأثيرها بالإغريقية. لأن اللاتينية كانت أيضاً تتسم بالوعي الحاد للتمييزات الكمية. غير أن اللاتينية

(10) أي الصين.

(11) الشعر في أي مكان جزء لا يتجزأ عن أصوله في الصوت المغنى والرقص. ومع ذلك فإن الأنماط النبرية والمقطعية للشعر هي الأشكال الطاغية أكثر من الشعر الكمي.

كانت منبورة نبراً أوضح من النبر الموجود في الإغريقية. وربما كان هذا سبباً في اعتبار الأوزان الكمية الخالصة التي تمت نمذجتها بعد الإغريقية ظلالاً أكثر تكلفاً من لغتها الأصل. ولم تكلل بالنجاح محاولة صهر الشعر الانكليزي في القوالب اللاتينية واليونانية، لأن الأساس الديناميكي في اللغة الانكليزية ليس الكم[12] بل النبر، أو تعاقب المقاطع المنبورة والمقاطع غير المنبورة. هذه الحقيقة التي قادت الشعر الانكليزي في منحى مختلف تماماً وحددت تطور أشكاله الشعرية لا تزال مسؤولة عن تغير الأشكال الجديدة. ولكن لا النبر ولا الوزن المقطعي بعوامل نفسية دافعة في النواميس الفاعلة في الفرنسية. ففي المقطع رنين موروث كبير، مما يدعوه إلى الاستغناء عن الكم والنبر. فالأوزان الكمية أو النبرية متكلفة في الفرنسية تكلف الأوزان النبرية في الإغريقية القديمة، أو الأوزان الكمية أو المقطعية الخالصة في الانكليزية. وقد أُجبر العروض الفرنسي على التطور وفقاً لقاعدة المجاميع المقطعية. ولم يكن أمام السجع ثم القافية سوى أن يجربا استقبال الوسائل الضرورية لتمفصل الاتجاه الضعيف أو تجزئته في المقاطع المرنانة. ولقد نزلت الانكليزية ضيفاً على الطريقة الفرنسية في توزيع القوافي، إلا أنها لم تكن بحاجة إلى اقتصادها الايقاعي. ومن هنا كانت القافية دائماً خاضعة للنبر بوصفها ملمحاً تزينيياً وكثيراً ما تمّ الاستغناء عنها. وليس بالحدث النفسي العرضي أن تتأخر القافية في الشعر الانكليزي بالمجيء عن القافية في الشعر الفرنسي وأن تفارقه قبلها[13]. وطور الشعر الصيني الخطوط

---

(12) توجد التمييزات الكمية كوقائع موضوعية، لكن ليس لها القيمة النفسية الداخلية عينها التي كانت في الإغريقية.

(13) لم يكن فيرهارين عبداً للبحر الاسكندري، لكنه أشار على سيمونز في مقدمة ترجمته لـ «الفجر» Les Aubes أنه حين فضل استخدام النظم غير المقفى rhymeless في الترجمة الانكليزية وجده «بلا معنى» في الفرنسية.

نفسها التي طوّرها الشعر الفرنسي تماماً. لكن المقطع في الصينية وحدة أكثر اكتمالاً ورنيناً من المقطع في الفرنسية، في حين أن النبر والكم أضعف من أن يشكلا قاعدة للنظام الوزني، ولذلك فإن المجموعات المقطعية ـ أي كذا وكذا من المقاطع في الوحدة اللحنية ـ والقافية هما نوعان من العوامل المؤثرة في العروض الصيني. أما العامل الثالث، وهو تعاقب المقاطع مع النغمة المستوية والمقاطع مع النغمة المتصرفة (صعوداً أو هبوطاً)، فهو خاص بالصينية.

اختصاراً نقول إن الشعر اللاتيني والإغريقي يعتمدان مبدأ المقادير المتقابلة، وإن الشعر الانكليزي يعتمد مبدأ النبرات المتقابلة، وإن الشعر الفرنسي يعتمد مبدأ العدد والصدى، وإن الشعر الصيني يعتمد مبدأ العدد والصدى والطبقات المتقابلة. وينبعث أي من هذه الأنظمة الإيقاعية من العادة اللغوية الفاعلة اللاشعورية، التي سادت على شفاه الناطقين باللغة. أدرس النظام الصوتي للغة دراسة دقيقة، وفوق كل شيء ملامحها الفاعلة، تعرف أي نوع من الشعر قد طورت، أو إذا كان التاريخ قد زخرفها، أي نوع من الشعر ستطور، وسترى أن ذلك حاصل يوماً ما.

ومهما كانت نوعية الأصوات، والنبرات، والأشكال في لغة ما، رغم أن هذه الأشياء تضع يدها على شكل الأدب في تلك اللغة، فإن هناك قانوناً دقيقاً في التعويض يفسح مجالاً للفنان. فإذا كان مأخوذاً بخناقه قليلاً هنا، فهو يستطيع أن يحلّق طائراً هناك، وإذا احتاج فإن معه حبلاً كافياً لشنق نفسه. وليس بالغريب أن يكون الأمر كذلك، فاللغة نفسها هي الفن الجمعي في التعبير، وخلاصة آلاف مؤلفة من الحدوس الفردية وقد يضيع الفرد في الخلق الجمعي، لكن تعبيره الفردي يخلف أثره في المرونة والطواعية التي تتوارثها الأعمال الجمعية للروح الانسانية كلها. إن اللغة على استعداد أو

يمكن بسرعة أن تكون على استعداد لتعيين فردية الفنان. وإذا لم يظهر فنان لغوي فليس ذلك لأن اللغة في الأساس أداة ضعيفة جداً، بل لأن ثقافة الشعب غير مؤاتية لظهور مثل هذه الشخصية الباحثة عن التعبير اللفظي الفريد.

اللغة والأدب

تزفتان تودوروف

يمكن إيجاز الموضوعة التي أريد إثارتها بجملة ڤاليري التي أبغي توضيحها والاستفاضة فيها: «ليس الأدب، ولا يمكن أن يكون، إلاّ توسيعاً لبعض خصائص اللغة واستعمالاً لها».

ما الذي يجيز لنا أن نؤكد وجود مثل هذه العلاقة؟ لقد دفعت حقيقة أن العمل الأدبي هو «عمل فني لفظي» الباحثين لفترة طويلة الى الحديث عن «الدور الكبير» الذي تؤديه اللغة في العمل الأدبي. بل إن حقلاً أكاديمياً بكامله هو الأسلوبية تمّ إيجاده على الحدود المشتركة للدراسات الأدبية وعلم اللغة، وإن أُطروحات كثيرة كتبت عن «لغة» هذا الكاتب أو ذاك. والمقصود باللغة هنا مادة الشاعر أو العمل.

إن هذا التقارب الواضح لا يعني استنفاد الروابط المتعددة بين اللغة والأدب. وربما لم يكن ڤاليري مهتماً باللغة بوصفها مادة، بل بوصفها نموذجاً. فاللغة تقوم بهذه الوظيفة في حالات كثيرة خارج الأدب. وما أكثر ما ردّد فلاسفة عصرنا القول بأن الانسان صنع نفسه منذ البدء من خلال

اللغة، وإننا لنجد نموذج اللغة في الفعاليات الاجتماعية كلها. أو على حدّ تعبير «بنفينست»: «إن صيغة اللغة تحدد الأنظمة السيميائية جميعاً». وما دام الفن واحداً من هذه الأنظمة فإننا على ثقة من العثور على آثار الصيغ المجردة للغة فيه. والأدب، كما نعلم، يتمتع بامتياز فريد بين الفعاليات الإشارية الأخرى. واللغة بالنسبة إليه هي المبدأ والمعاد، هي نقطة انطلاقه ونقطة وصوله على السواء. اللغة تضفي على الأدب صيغتها المجردة كما تضفي عليه مادتها المحسوسة، فهي الوسيط والموسوط في وقت واحد. ومن هنا فإنّ الأدب ليس مجرد الحقل الأول الذي تمكن دراسته ابتداءً من اللغة، بل إنه الحقل الذي يمكن لمعرفته أن تسلّط ضوءاً جديداً على خواص اللغة نفسها.

إن هذا الوضع الخاص للأدب يحدد صلتنا بعلم اللغة. وواضح أنْ ليس لنا الحق، حين نعنى باللغة، أن نغض الطرف عن المعرفة المتراكمة في هذا العلم، أو في أي مبحث آخر في اللغة. ومع ذلك فإن علم اللغة، ككل علم آخر، غالباً ما يباشر اختزال موضوعه وتبسيطه لكي يتمكن من معالجته بسهولة أكثر. فهو يستبعد بعض سمات اللغة أو يتجاهلها لكي يجانس بين سمات اخرى أو يبرز منطقها الخاص. وهذا إجراء له ما يبرره دون ريب في التطور الداخلي لهذا العلم، لكنه إجراء لا بدَّ أن يتشكك فيه من يستكملون نتائجه ومناهجه. فقد تكون السمات المستبعدة ذات أهمية كبيرة في «نظام إشاري» آخر. إن وحدة العلوم الانسانية لا تكمن في المناهج التي توسع فيها علم اللغة والتي أُخذ بتطبيقها في حقول أخرى، بقدر ما تكمن في الموضوع المشترك لهذه العلوم، ألا وهو اللغة. ولا بد من إغناء الصورة التي نملكها عن اللغة اليوم، وهي صورة مأخوذة من دراسات بعض اللغويين، بما تعلمناه من هذه العلوم الأخرى.

يتضح من هذا المنظور أن معرفة الأدب ستتبع مساراً موازياً للمسار الذي تتبعه معرفة اللغة، بل إن هذين المسارين سيختلطان، وسيتسع حقل واسع لم يُستكشف منه حتى الآن إلا جزء محدود في الدراسات التي قام بها الرائد اللامع رومان جاكوبسن وأتباعه. فقد ركزت دراسته على الشعر وحاولت أن تكشف عن وجود بنية يشكلها توزيع عناصر بنيوية معينة في داخل القصيدة. وأريد أن أعرض هنا لعدد من النقاط التي تبدو فيها العلاقة يسيرة بين الأدب واللغة. وطبيعي أنني سأحصر اهتمامي بملاحظات ذات طبيعة عامة، بسبب الحالة الراهنة من معرفتنا في هذا المجال، دون أن أدّعي «استنفاد الموضوع».

في الحقيقة تمت محاولة تناول هذه العلاقة في الدراسات النثرية. فقد حاول الشكلانيون الروس، الذين كانوا رواداً في أكثر من مجال، أن يكشفوا عن مثل هذا الشبه. وقد وضعوها، بالضبط، بين وسائل الأسلوب ووسائل تنظيم السرد، بل ان إحدى مقالات ڤكتور شكلوفسكي الأولى كانت بعنوان «الصلة بين وسائل التأليف والوسائل الأسلوبية عموماً». فلاحظ هذا المؤلف أن «التأليف المتدرج يحدث في السلسلة نفسها بوصفه ترديداً للأصوات، وحشواً، وتوازي حشوٍ، وترديداً». وضربات رولان الثلاث على الحجر كانت بالنسبة لشكلوفسكي من طبيعة مشابهة للتكرار المعجمي الذي يطغى على الشعر الفلكلوري.

لا أُريد القيام بدراسة تاريخية هنا، ولهذا سأكتفي بالتذكير، بصورة موجزة، ببعض النتائج الأخرى لدراسات الشكلانيين، مقدّماً إياهم بطريقة ستكون مفيدة هنا. ففي دراسات شكلوفسكي عن أنواع السرد récit ميّز نوعين رئيسين للتأليف في القصص: هناك من جهة شكل منفتح يمكن أن تضاف إليه في النهاية مغامرات جديدة دائماً مثلاً مغامرات بطل ما، مثل

روكامبل. وهناك من جهة ثانية شكل مغلق يبدأ وينتهي بالدوافع نفسها motif، ولكنه يتضمن رواية قصص أخرى فيه. خذ مثلاً قصة «أوديب»: في البداية هناك نبوءة، وفي النهاية تتحقق هذه النبوءة، وبين النبوءة وتحققها محاولات لتجنبها. ومع ذلك لم يدرك شكلوفسكي أن هذين الشكلين يمثلان إبرازاً دقيقاً لوسيلتين نحويتين أساسيتين يتم فيهما ضمّ جملتين، هما العطف والربط. وهذه العملية الأخيرة تسمى في علم اللغة الحديث بـ «التضمين» embedding وهو مصطلح مأخوذ من فن الشعر القديم.

لقد كان اهتمام الفقرة التي اقتبسناها منصباً على التوازي parallelism وهو إحدى الوسائل التي شخصها شكلوفسكي. ففي تحليله «للحرب والسلام» يكشف مثلاً المقابلة antithesis أو الطباق الذي يتكون من زوجين من الشخصيات «1. نابليون ـ كوتوزوف، 2. بيير بيزوكوف ـ اندريه بولكنسكي، وفي الوقت نفسه نيكولاي روستوف الذي يقف محوراً بين الإثنين». ويلاحظ شكلوفسكي أيضاً التدرج gradation: أي اشتراك أفراد العائلة بسمات الشخصية نفسها. وفي «آنا كارنينا»: «يوضع ستيفا في درجة أدنى بالنسبة إلى أُخته».

لكنّ التوازي، والمقابلة، والتدرج، والتكرار (أو الترديد) ليست سوى وسائل بلاغية. ويمكننا أن نصوغ القضية الضمنية في ملاحظات شكلوفسكي بالشكل التالي: هناك وسائل سردية هي إبراز للوسائل البلاغية. وانطلاقاً من هذا الافتراض يمكننا التحقق من الاشكال التي تتخذها الوسائل البلاغية غير المعروفة في مستوى السرد.

لنأخذ مثلاً الاشراك association أي الشكل البلاغي الذي يخص استخدام ضمير غير مناسب للفعل. كمثال لغوي على ذلك هذه الجملة

التي يوجهها استاذ إلى تلاميذه: «ماذا أعددنا لهذا اليوم؟». لقد قدم ميشال بوتو مثالاً جميلاً على استعمال ديكارت لهذا الشكل في الأدب، كما استعمله هو نفسه في روايته (التحول).

وهنا شكل بلاغي آخر يمكن أن نأخذه لتعريف القصة البوليسية، إن لم نستعره من بلاغة فونتاني التي كتبت في القرن التاسع عشر. ذلك هو التعليق و «يتضمن إبقاء القارىء أو المستمع على شكه لفترة طويلة، ثمّ مباغتته بما لم يتوقع». ولهذا يمكن تحويل هذا الشكل إلى جنس أدبي.

لقد وضّح ميخائيل باختين، الناقد السوفيتي الكبير، استعمال دوستويفسكي لشكل آخر،هو الانشغال [أو الاعتراض] الذي يعرفه فونتاني بما يلي: «ما يتضمن انكاراً أو توقعاً مسبقاً لموضوع يمكن الاهتمام به». فكل ما تتفوه به شخصيات دوستويفسكي ينطوي ضمناً على محاورة، سواءٌ أكان متخيلاً أم حقيقياً. والمونولوج هو دائماً حوار خفي، وهذا ما يتسبب في غموض شخصيات دوستويفسكي العميق.

أذكر أخيراً وسائل بلاغية موجودة في إحدى الخواص الأساسية للغة، وهي غياب علاقة الملازمة بين الصوت والمعنى. وعن هذا الغياب تنشأ ظاهرتان لغويتان معروفتان: الترادف، وتعدد المعاني. والترادف الذي هو أساس التلاعب بالكلمات في الاستعمال اللغوي يأخذ شكل وسيلة أدبية نسميها «التعرف». وأن يكون للشخصية مظهران، أو لنقل، أن يكون للمحتوى شكلان، يستدعي الظاهرة التي تنتج عن مقارنة مترادفين.

أما تعدد المعاني فمبعث أشكال بلاغية عديدة سأقتصر هنا على ذكر واحد منها هو الجناس syllepsis ويتمثل المثال الشهير على الجناس في هذا البيت من شعر راسين:

إني لاحترق بنارٍ أوجع مما أشعلتُ

ما مصدر هذا الشكل البلاغي؟ مصدره أن كلمة «نار» التي ترد في كلتا الجملتين، تأتي بمعنيين مختلفين، فالنار في الجملة الأولى متخيّلة تحرق روح الشخص، في حين تتطابق نار الجملة الثانية مع اللهب الحقيقي.

لقد لقي هذا الشكل انتشاراً واسعاً في السرد، ويمكن أن نراه مثلاً في نوفيلات بوكاشيو. يروى أن راهباً كان يزور عشيقته التي كانت زوجة برجوازي قروي. وعلى حين غرة يعود الزوج إلى بيته. ما الذي سيفعله الاثنان؟ يتظاهر الراهب والزوجة اللذان أغلقا عليهما غرفة الطفل الصغير أنهما معنيان بالطفل المريض على ما يقولان. فيسر الزوج ويشكرهما بحرارة. إن حركة السرد هنا تتبع صيغة الجناس نفسها. فحدث واحد، الراهب والزوجة في غرفة النوم، له تأويل معين في الجزء الأول من السرد، وتأويل آخر في الجزء الذي يليه. لأن الحدث في الجزء الأول لقاء عاشقين، في حين أنه في الجزء الثاني الاعتناء بالطفل المريض. ويتكرر هذا الشكل كثيراً عند بوكاشيو، كما في قصصه عن العندليب والصندوق وغيرهما.

لقد قاربت المقارنة التي أجريتها حتى الآن، مُتابعاً الشكلانيين، مظاهر اللغة من المظاهر الأدبية، أو بعبارة أخرى ان الاشكال والصور فقط هي ما نراه. وأود أن أتناول الآن مقترباً آخر يبحث في الأصناف التحتية لهذين العالمين: عالم اللغة وعالم الأدب. وللقيام بذلك يجب أن نترك مستوى الاشكال والصيغ، وننتقل إلى مستوى البنى. وبذلك نبتعد عن الأدب ونقترب من الخطاب في الأدب الذي هو النقد الأدبي.

يمكن أن نتناول قضايا الدلالة بطريقة إن لم تكن ناجحة فهي على

الأقل واعدة حين تقترب من تحديد فكرة المعنى. وقد أهمل علم اللغة هذه القضايا لفترة طويلة، ولهذا فلن نجد هذه الأصناف عند اللغويين، بل عند المناطقة. ويمكننا أن نعتبر التقسيم الثلاثي للإشارة عند «فريغه» نقطة انطلاق لنا. فللإشارة حسب رأيه إحالة، ومعنى، وتمثيل. ويمكن الإمساك بالمعنى فقط بالمناهج اللغوية الدقيقة، لأنه وحده يعتمد على اللغة، وتتحكم به سلطة الاستعمال والعادات اللغوية. ما المعنى؟ إنه ـ على ما يراه بنفينست ـ قدرة الوحدة اللغوية على التكامل مع وحدة من مستوى أعلى. ومعنى الكلمة يتحدد بالتأليفات التي تحقق بها وظيفتها اللغوية، أي أنه مجموع علاقاتها الممكنة بكلمات أخرى.

إنّ عزل المعنى عن مجموع الدلالات إجراء يمكن أن يكون ذا فائدة كبيرة في مهمة الوصف في الدراسات الأدبية. ففي الخطاب الأدبي، كما في الكلام اليومي، يمكن عزل المعنى وإفراده عن مجموعة الدلالات الأخرى التي نسميها: التأويلات. لكن مشكلة المعنى أعقد في الأدب، إذ بينما يكون التكامل بين الوحدات في الكلام اليومي لا يتجاوز مستوى الجملة، فإن الجمل في الأدب تتكامل معاً بوصفها جزءاً من منطوقات أكبر، وتتكامل هذه المنطوقات مع وحدات أكبر حجماً.. وهكذا حتى نصل إلى كامل العمل. فمعنى مونولوج ما أو وصف ما يمكن الإمساك به والتحقق منه في علاقته ببقية عناصر العمل، مثل وصف شخصية البطل، والإعداد للتحول أو النكوص في الحبكة. ومن ناحية أخرى فإن تأويلات أية وحدة لا تحصى، لأنها تعتمد على المنظومة التي ستندرج فيها الوحدة لكي تُفهم. وحسب نوع الخطاب الذي نبرز فيه عنصر العمل سنعنى بالنقد الاجتماعي أو التحليلي النفسي أو الفلسفي. لكنه سيكون دائماً تأويلاً لأدب في نوع آخر من الخطاب. في حين أن البحث عن المعنى لا يؤدي بنا إلى خارج

الخطاب الأدبي نفسه، وربما كان علينا هنا أن نتوصل إلى حدود هاتين الفعاليتين المترابطتين والمتميزتين أيضاً، أعني الشعرية والنقد الأدبي.

فلنتجه الآن صوب زوج آخر من الأصناف أو المقولات الأساسية التي صاغها إميل بنفينست صياغة دقيقة في بحثه عن أزمنة الفعل. فقد كشف بنفينست عن وجود مستويين متميزين للمنطوق أو الفعل الكلامي في اللغة، هما مستوى الخطاب ومستوى القصة. ويشير هذان المستويان إلى تكامل موضوع المنطوق مع النطق واندماجه به. وفي حالة القصة ـ كما يقول بنفينست ـ «نعنى بتقديم الوقائع التي حدثت في لحظة من الزمن دون تدخل الراوي في مجرى السرد» في حين أنه يعرف الخطاب بأنه «أي منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راوٍ ومستمعٍ، وفي نية الراوي التأثير على المستمع بطريقة ما». وكل لغة تمتلك عدداً من العناصر التي تهدف فقط إلى إخبارنا عن موضوع الفعل الكلامي وعناصره الأخرى التي تتسبب في تحويل اللغة إلى خطاب، أما العناصر الأخرى فالغاية منها «تقديم الوقائع التي حدثت» فقط.

إذن ينبغي علينا أن نقوم بتقسيم أولي للغة بوصفها مادة أدبية وفقاً لمستوى المنطوق أو الفعل الكلامي الذي يظهر. فلنأخذ مثلاً جمل بروست التالية: «لقد غمرني بلطف يربو على لطف سان لو، كما يربو لطف هذا على دماثة برجوازي صغير. ولطف السيد الكبير، مهما كان سمحاً، فإنه يظل بالقياس إلى لطف فنان قدير مجرّد رياء وتمثيل». تعنى الجملة الأولى في هذا النص (حتى كلمة «لطف») بمستوى السرد. أما المقارنة التالية والانعكاس العام الذي تتضمنه الجملة الثانية فإنهما ينتميان إلى مستوى الخطاب الذي تؤشره قرائن لغوية معينة (مثل تغيير الصيغة الزمنية). غير أن الجملة الأولى نفسها ترتبط بالخطاب أيضاً لأن فاعل المنطوق مؤشر بضمير

المتكلم «أنا». ومن هنا فإن ثمة تقاطعاً في الوسائل للإشارة إلى علاقتها بالخطاب، فهي إمّا أن تكون خارجية (الأسلوب المباشر أو غير المباشر) أو داخلية (عندما لا يحيل الكلام إلى الواقع الخارجي). ودرجة الإبهام في اللغة الأدبية تتحدد بنسبة مستويي المنطوق. فكل نطق ينتمي إلى الخطاب يتمتع باستقلال ذاتي عال لأن معناه ينبع من ذاته دون وساطة إحالة خارجية متخيلة. وواقعة أن ألستر فاض لطفاً تحيل إلى تمثيل خارجي يتعلق بشخصيتي القصة وبفعل بينهما. لكنّ المقارنة والانعكاس اللاحق تمثيلات في ذاتها. فهما يحيلان إلى فاعل المنطوق أو الفعل الكلامي فقط، وبذلك يؤكدان حضور اللغة نفسها.

إن تأويل هذين الصنفين لذو أهمية كبيرة في ذاته ويطرح الكثير من القضايا التي لم نتناولها حتى الآن. ويزداد الموقف تعقيداً إذا أدركنا أن هذه الصيغة ليست الصيغة الوحيدة التي تظهر فيها هذه الأصناف. وتؤدي إمكانية اعتبار كل كلام أو منطوق نقلاً عن الواقع أو منطوقاً ذاتياً إلى ملاحظة اخرى مهمة. فخواص نمطي الكلام لا توجد وحدها، بل هناك جانبان متكاملان لكل منطوق سواء أكان أدبياً أم لا. ويمكن إفراد هذين الجانبين وعزلهما عزلاً مؤقتاً في كل نطق. فمن ناحية هناك فعل الراوي أي المعالجة اللغوية، ومن ناحية أخرى هناك استحضار واقع معين، واقع لا وجود له في الأدب إلا بما يضفيه عليه فعل النطق نفسه.

لقد أشار الشكلانيون الروس إلى هذه الثنائية دون أن يتمكنوا من استخراج أساسها اللغوي. فميّزوا في كل سرد بين الحكاية (أو القصة) أي سياق الأحداث المنقولة كما حدثت في الحياة، والمبنى (أو الحبكة) أي التنظيم الخاص الذي أضفاه المؤلف على تلك الأحداث. وقد كانت حالات القلب الزماني أمثلتهم المفضلة، إذ من الواضح أن رواية حدث

لاحق على حدث سبقه تنم عن تدخل المؤلف، أو بالأحرى فاعل المنطوق. ويمكننا الآن أن ندرك أن تلك الثنائية لا تتطابق مع ثنائية الكتاب والحياة، بل مع مظهري الكلام الحاضرين أبداً، مع طبيعته المزدوجة بوصفه نطقاً ومنطوقاً. ويشخص هذان المظهران واقعتين كلتاهما لغوية هما: عالم الشخصيات، وعالم الراوي - القارىء.

يقدّم لنا التمييز بين الخطاب والسرد فهماً أفضل لقضية أخرى في النظرية الأدبية. تلك هي قضية «الرؤيا» أو «وجهة النظر». ونحن معنيون هنا بالتحويلات التي تمرّ بها فكرة الشخص في السرد الأدبي. هذه القضية التي طرحها هنري جيمس، أول من طرحها، عولجت مرات أخرى منذ أن طرحها في فرنسا جان بويون، وكلود ادموند ماغني، وجورج بلان. ولم تنجح هذه الدراسات في تفسير هذه الظاهرة تفسيراً كاملاً لأنها لم تأخذ طبيعتها اللغوية بنظر الاعتبار رغم أنها وصفت أهمّ مظاهرها.

إن السرد الأدبي، الذي هو لغة وسيطة وليست مباشرة، والذي يعاني فضلاً عن ذلك من قيود الخيال، لا يعرف إلا صنفاً «شخصياً» واحداً هو ضمير الغائب، أي اللاشخصية. ومن يقول «أنا» في الرواية ليس «أنا» الخطاب، أي فاعل المنطوق. فهو مجرد شخصية بين الشخصيات وصيغة كلماته (الأسلوب المباشر) تضفي عليه موضوعية قصوى بدلاً من تقريبه من فاعل المنطوق الحقيقي. لكن هنالك «أنا» أخرى، «أنا» غير مرئية تحيل إلى الراوي، أي الشخصية الشعرية التي ندركها عبر الخطاب. ومن هنا فإن ثمة جدلاً بين الشخصية واللاشخصية، بين «أنا» الراوي (الضمني) و «هو» الشخصية (الذي قد يكون «أنا» صريحة)، بين الخطاب والقصة. وتكمن مشكلة «وجهة النظر» بكاملها في درجة الشفافية للـ «هو» اللاشخصية في القصة وعلاقتها بـ «أنا» الخطاب.

من السهل من هذا المنظور أن نرى أيَّ تصنيف يمكن أن نتبناه في وجهات النظر، فهو قريب مما يقترحه جان بويون في كتابه «الزمان والرواية»:

1 ـ إما أن يظهر «أنا» الراوي بصورة لا محيد عنها عبر «هو» البطل، كما في حالة السرد التقليدي مع راوٍ كليّ العلم، وهنا يحلّ الخطاب محلَّ القصة.

2 ـ أو يختفي «أنا» الراوي وراء «هو» البطل، وهذا هو (السرد الموضوعي) المعروف، وهو نمط استعمله الكتاب الامريكان في فترة ما بين الحربين، وفيه لا يعرف الراوي شيئاً عن الشخصية، بل يراقب تحركاتها وإيماءاتها عن بعـد ويستمع إلى كلماتها. وهنا تحلّ القصة محلَّ الخطاب.

3 ـ أو يتعادل «أنا» الراوي و «هو» البطل، ويتم الإبلاغ عن كليهما بالطريقة نفسها مع تطور الفعل. ويهيمن هذا النمط من السرد الذي ظهر اولاً في القرن التاسع عشر على نتاج الأدب المعاصر، حيث يقرن الراوي نفسه بإحدى الشخصيات فيرى كل شيء بعينيها. وفي هذا النمط نرى أن انصهار «الأنا» و «الهو» في «أنا» راوية يجعل حضور الأنا الحقيقية للراوي أصعب إدراكاً من ذي قبل.

ليس هذا التقسيم سوى تقسيم إجمالي. فكل سرد يتألف من عدة «وجهات نظر». فضلاً عن ذلك توجد الكثير من الصيغ والأشكال الوسيطة. فقد تخدع الشخصية نفسها في رواية القصة، كما قد تعترف بكل ما تعرف عنها. قد تحللها حتى تنتهي إلى أدق التفاصيل، أو تكتفي بقشور الأشياء دون اللباب. قد نجد تشريحاً للوعي (تيار الوعي)، أو كلاماً ملفوظاً. وكل هذه التنويعات تنتمي إلى وجهة النظر التي تعادل بين الراوي والشخصية في

كفّتي الميزان. وسوف تتمكن التحليلات التي تعتمد الأصناف اللغوية من إدراك الفروق الطفيفة بيقين أكبر.

لقد حاولت حصر بعض المظاهر الواضحة للصنف اللغوي في السرد الأدبي، ولا تزال أصناف اخرى تنتظر دورها. ولا بدَّ أن نكتشف يوماً ما أي تحولات يتخذها الزمان والشخص والمظهر، والصوت في الأدب، لأنها يجب أن تكون حاضرة فيه، ما دام الأدب، كما يقول ڤاليري، ليس إلا امتداداً لبعض خصائص اللغة واستعمالاً لها.

الأدب بلاغة

رولان بارت

يواجهنا الأدب بوصفه مؤسسة اجتماعية، وبوصفه عملاً فنياً معاً. وهو بوصفه مؤسسة اجتماعية، مجموعة من كل تلك الممارسات والعادات التي تتحكم في ضخ الكتابات ودورانها في مجتمع معين، مثل المنزلة الاجتماعية التي يتبوؤها الكاتب، وإيديولوجيته، وأشكال انتشاره، وظروف استثماره و «استهلاكه» وما يحظى به من إقرار نقدي. ويتألف، بوصفه عملاً فنياً، في الدرجة الأولى من عدد من أنواع الاتصال اللغوي المكتوب. وما أودّ إبرازه في الوقت الراهن هو العمل ذو الجانب الفني، وأن أكشف اهتمامنا بحقل دراسي لم يكتشف بعد قياساً إلى غيره (وإن تكن تسميته قديمة)، إنه «البلاغة».

يتضمن العمل الفني الأدبي عناصر لا ينفرد بها الأدب، وسوف أكتفي بذكر واحد منها، لأن تطور الاتصالات الجماهيرية يمكننا، على نحو لا يقبل الجدل، من الكشف عنه في الأفلام، والمسلسلات الهزلية، وربما في نشرات الأخبار أيضاً، أي في أماكن اخرى غير الروايات، مثل الحكاية، والسرد، والخبر account، أي ما يسميه سوريو: القص diagesis (الخبر

المنطقي) عند الحديث عن الأفلام. وتشترك بعض صور القص بأشكال فنية مختلفة، وهو الشكل الذي بدأ تحليله في الوقت الحاضر طبقاً للمناهج الجديدة التي استوحاها «بروب». وبالإضافة إلى عنصر صناعة القصة الذي يشترك به الأدب مع غيره من الأشكال الفنية، فإنه يمتلك عنصراً يضفي عليه خصوصيته، وهو لغته. وقد حاولت المدرسة الشكلانية الروسية أن تفرز هذه الخصوصية، وأن تتناولها تحت اسم «الأدبية» literatunost. وهذا ما يسميه «جاكوبسن»: «الشعرية» Poetics. فالشعرية هي شكل من الأشكال التي تجيب عن السؤال التالي: «ما الذي يجعل من الاتصال اللغوي عملاً فنياً؟». إنه العنصر النوعي نفسه الذي سأسميه «البلاغة»، وبذلك أتجنب حصر الشعرية بالشعر وحده، وكذلك أؤكد حقيقة أن ما نهتم به هو خصائص وسمات لغوية تشترك بها جميع أشكال الأدب شعراً ونثراً. أريد أن أسأل هل بإمكاننا أن نفكر بعلم الاجتماع والبلاغة معاً، وتحت أية ظروف؟

خلال الفترة الممتدة منذ الأزمنة القديمة حتى القرن التاسع عشر، كان التعريف الذي عُرِّفت به البلاغة تعريفاً وظيفياً وتقنياً معاً. وفي كليهما كانت صنعة، أي مجموعة الضوابط والقوانين التي تتحكم بالإقناع، أو الإستهلال، أو التعابير المحكمة الصياغة في أزمنة أخرى. ومن الواضح أن حدود هذا التعريف تجعل من البلاغة مؤسسة اجتماعية، وعلى نقيض ذلك، رابطاً يوحّد بين أشكال اللغة وبين المجتمعات هو أوثق من رابط الإيديولوجيا. لقد تطورت البلاغة، في اليونان القديمة، كنتيجة للدعاوى القضائية المتعلقة بالملكية التي جاءت كنتيجة لحالات الاغتصاب التي فرضها حكم الطغاة في صقلية خلال القرن الخامس. أمّا في المجتمع البرجوازي فقد كان فن التحدث وفقاً لقوانين معينة مظهراً من مظاهر امتلاك السلطة الاجتماعية ووسيلة من وسائل استخدامها معاً. ومما لا يخلو من

الدلالة أن تُسمَّى المرحلة الأخيرة من التعليم الثانوي للمراهق من الطبقة الوسطى باسم المرحلة «البلاغية». على أنني لا أريد أن أتوقف عند هذا الارتباط الواضح (الذي صار بالياً على أية حال). فكما نعلم، إذا ترتبت على الحاجة الاجتماعية عمليات معينة، فما إن تُنشَّط هذه العمليات أو تحدد حتى تكتسب ضبطاً ذاتياً لم يكن متعمداً فيها من قبل، وتعرض نفسها وقد امتلكت نوعاً جديداً من المعنى. ولذلك أقترح أن نستبدل التعريف الوظيفي للبلاغة بتعريف يرتبط بمعناها الداخلي، تعريف «بنيوي»، أو حتى نكون أدق: **تعريف يضعها في سياق الاعلام**.

إذا سلّمنا بأن كل رسالة (والعمل الأدبي هو رسالة) تضمّ على الأقل بُعدين أو مستويين هما مستوى التعبير (أو الدوال)، ومستوى المحتوى (أو المدلولات) فإن تلاقح هذين المستويين هو ما يؤلف الإشارة أو مجموعة الإشارات. ومع ذلك، فإن الرسالة التي تتألف طبقاً لهذا الشكل الأولي يمكن، إذا ما فُكّكتْ أو وُسِّعتْ، أن تصير هي نفسها مستوى تعبيرياً جديداً لرسالة ثانية، تكون امتداداً لها، أي بوجيز القول، تصير «إشارة» الرسالة الأولى «دالاً» للرسالة الثانية. نحن نواجه، إذن، نظامين سيميائيين، يغلّف أحدهما الآخر على نحو منتظم. وقد أعطى «هلمسليف» هذه الإشارة اسم الاشارة «السيميائية الايحائية» (في مقابل «اللغوية الشارحة metalanguage حيث يكون هناك تطابق بين الاشارة وما تدل عليه في الرسالة الأولى، فلا تكون دالاً في رسالة ثانية). فلو أنني قرأت: «احشد كل ما يستتبع للمناقشة»، فأنا أنظر في رسالة تعيينية (مطابقة denotative) واضحة، هي أمر ببعض الوصايا النظرية، لكنني أنظر أيضاً في رسالة «ايحائية» يكون فيها المدلولُ الأسلوب الأدبي الفرنسي المعروف بأنه «عاطفة». ويمكن تعريف الأدب، من خلال مصطلحات الاتصال بأنه نظام مزدوج: مطابق وإيحائي

معاً. وفي داخل هذا النظام المزدوج تتكون البلاغة عن المستوى الواضح أو المتعين الذي يوجد بصفته دوالاً في النظام أو النسق الثاني. فالدوال البلاغية هي نفسها العناصر الإيحائية.

وإذا تمّ تعريف الرسالة الأدبية، استناداً إلى جهاز الاصطلاحات الاتصالية هذه، فيمكن ـ بل لا بدّ لها ـ أن تـخضع للتحليل النسقي، الذي يستحيل بغيره أن تقاس بوصف الطريقة التي تنتج بها تلك الرسالة، لأن وجود الرسالة كواقعة تاريخية لا يقتصر على ما تقوله فقط، بل إنه الطريقة التي تتألف بها أيضاً.

بالطبع لا يمكن القول إن التحليل اللغوي لدلالة الايحاء قد أقيم واكتمل، بل إن هناك ما يشير في أعمال اللغويين المعاصرين على الأقل إلى اتجاهين يمكن أن يتبعهما التحليل البلاغي، دون أن ننسى أن التحليل اللغوي لدلالة الايحاء ينبغي أن لا يختلط بـ «أسلوبية» الأزمنة السابقة، لأن الأسلوبية تعنى بدراسة أنماط التعبير التي لا تبارح مستوى الكلام Parole. فيما تعنى البلاغة بدراسة الشفرات التي تعمل على مستوى اللغة Langue.

لقد وضع جاكوبسن الصياغة الأولى لأول هذين الاتجاهين. فميز ستة عوامل في كل رسالة: المرسل، والمتلقي، والسياق أو المرجع، وقناة الاتصال والشفرة، وأخيراً الرسالة نفسها، وهناك وظيفة لغوية تقابل كل من هذه العوامل. وكل نطق هو مركب من أغلب هذه الوظائف، غير أنه يستمد خصوصيته من هيمنة عامل معين على بقية العوامل الأخرى. مثلاً حين يتم التركيز على المُرسل تهيمن الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية، وحين يتم التركيز على المتلقي، تهيمن الوظيفة الايحائية (الوعظية أو الارشادية)، وإذا تمّ التركيز على المرجع يكون النطق مطابقاً (كما في الحالة الحاضرة)، وإذا تمّ

التركيز على ما يربط بين المرسل والمتلقي هيمنت الوظيفة النزوعية التي يمكن بها استمرار الاتصال بين المشتركين في الحوار، والوظيفة التي يمكن تسميتها باسم اللغوية الواصفة هي الوظيفة التي تعنى بالإيضاح والشرح فتؤكد على الشفرة نفسها. وأخيراً حين يتم توكيد الرسالة نفسها، أو نموذجها، أو التمثيل الطبيعي لإشاراتها فنحن نعنى حينئذ بالملفوظ الشعري بالمعنى الواسع للكلمة.

ومن الواضح أن هذه الحالة تنطبق على الأدب؛ ويمكن لنا أن نصف العمل أو النص الأدبي بأنه رسالة **تؤكد على ذاتها**. وأعتقد أن هذا التعريف يتيح لنا بحق أن نفهم كيف أن الأدب قضية لا تنحصر بالوظيفة الاتصالية. وإذ لا يمكن الاكتفاء بالتعريفات الوظيفية الخالصة، فإن العمل الأدبي ينطوي دائماً على شيء من الحشو، حيث الوظائف التداولية للرسالة تكون دائماً بمرتبة أدنى من الوظيفة البنائية. ولولا ذلك لتنوع تماسك الرسالة الأدبية وهدفها تاريخياً وتزامنياً أيضاً، ولابتلعت الوظائف الأخرى الوظيفة الشعرية، وهي ظاهرة تقلص على نحو ما من الخصائص الأدبية النوعية التي يمكننا أن نقرنها بقطعة كتابية. هكذا يشتمل تعريف جاكوبسن على المنظور الاجتماعي (السوسيولوجي) لأنه يستطيع أن يقوّم كلًّا من الطريقة التي تكون بها اللغة «أدبية» وفي الوقت نفسه علاقتها بأشكال الملفوظ اللا ـ أدبية.

هناك إجراء آخر للبحث عن الرسالة الأدبية انشائي illacution ary هذه المرة. كما تعلمون هناك جزء كامل من علم اللغة (الألسنية) المعاصرة يهتم بتعريف الكلمات بمعانيها أقل من اقتراناتها أو سياقاتها النحوية والتركيبية التي تستند إليها في اختيار مواضعها، أي بشكل عام الترابطات بين الكلمات التي ترد على وفق معيار الاحتمال. كأن يُقرن الكلب بالنباح مباشرة، لكن من غير الممكن قرنه بالمواء. وإن لم يكن هناك ما يحول،

نحوياً، دون قـرن فعل بأي فاعل. ويُسمّى، أحياناً، هذا النوع من النحو التكاملي للإشارات باسم (العنصر المساعد catalysis). والعنصر المساعد وثيق الصلة باللغة الأدبية، وبحدود معينة، تحتاج بالطبع إلى دراسة تفصيلية، كلما ازداد «العنصر المساعد» انحرافاً ازدادت الخاصية الأدبية اتساعاً.

ومن الطبيعي أن المرء لو اكتفى بالوحدات الحرفية، فإن الأدب لن يتضارب مع العنصر المساعد السوي. في جملة «السماء زرقاء مثل برتقالة»، لا وجود لاقترانات منحرفة بين الكلمات، غير أن المرء لو انتقل إلى مستوى أعلى من الوحدات، إلى مستوى الايحاء، فإن صعوبة العنصر المساعد ترتد ثانية بوضوح، لأن من النادر احصاءً قـرن الزرقة بالبرتقالية. ومن هنا يمكن تعريف الرسائل الأدبية بأنها اقتران منحرف بين الاشارات (غيرو). لنفترض أن شخصاً يضع نصب عينيه ما يقوم به وهو يعمل على الترجمة بالكومبيوتر، وسيبدو له الأدب مجموعة من القضايا المستغلقة التي تغذى بها الآلة. أي أن الأدب، بعبارة أخرى، سيكون في الأساس نظاماً من المعلومات باهظة الكلفة. ومع ذلك لو صح أن الأدب هو باستمرار «إنفاق في الترف»، فهناك الكثير من «اقتصادات الترف» التي تختلف باختلاف الأزمنة التاريخية وباختلاف المجتمعات. ففي الأدب الكلاسيكي وقبل الفترة المسماة «التأثير العاطفي» كانت الاقترانات النحوية تحدث بحدود مقبولة، على المستوى المطابق، أما المعلومات باهظة الكلفة، فتحدث على المستوى البلاغي بالضبط. ومن ناحية أخرى، وفي الشعر السريالي (إذا أخذنا النموذج المتطرف الآخر) فإن الاقترانات منحرفة على نحو لا يمكن توقعه، وحتى على مستوى الوحدات الأساسية للكلام فإن المعلومات باهظة جداً. هنا مرة أخرى، من المنطقي أن نرجو أن يتمكن تعريف

الرسائل الأدبية في ضوء التوزيع الاحتمالي من كشف ارتباطات معينة بين مجتمع ما واقتصاد المعلومات الذي يفرده ذلك المجتمع لأدبه.

وهكذا فإن صورة الرسالة الأدبية ذات ارتباط بالتاريخ وبالمجتمع، غير أن هذا الارتباط من نوع خاص، ولا ينطوي على التاريخ وعلم الاجتماع بقدر ما تهتم بهما محتوياته. إن العناصر النوعية تشكل شفرة يمكن الإبقاء على فاعليتها لفترة قد تطول أو تقصر. فقد بقيت الشفرة الكلاسيكية، بمعناها الأوسع، في الغرب لعدة قرون، ما دامت هي نفسها البلاغة التي تغذي كلام شيشرون أو مواعظ بوسيه. ومن الراجح أن هذه الشفرة خضعت لتحول عميق خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، برغم أن الكتابات التقليدية لم تزل تحمل العنوان نفسه في هذه الأيام. ولا ريب أن هذا التحول يرتبط بأزمة الوعي البرجوازي. فالمسألة لا تتمثل في تقرير أيهما انعكاس للآخر أو قياس عليه، بل إنها، في ما يتعلق بفئة معينة من الظواهر تتمثل فيما إذا كان التغير يتدخل بطريقة تغير من إيقاعهما التعاقبي بذاته. بعبارة اخرى، ما إن يهتم المرء بالأشكال (وواضح أن هذه هي الحال في الشفرات البلاغية) حتى تنتسب عمليات التغير إلى نسق الترجمة أكثر من انتسابها إلى التطور، إذ تصل التحولات الممكنة إلى نوع من الاستنزاف المتواصل، والتاريخ هو المسؤول عن تعديل إيقاع هذه التحولات وليست الأشكال نفسها. وربما جاز للمرء القول إن للتطور في بنية الرسالة الأدبية أسلوباً داخلياً في النمو، شبيهاً بالأسلوب الذي يحكم تغيرات الأزياء.

هناك طريقة أخرى لتقويم العلاقة بين البلاغة والمجتمع. وهي، إذا جاز لي وضعها بهذا الشكل، تقوم على تقدير «درجة الحرية» في الشفرة البلاغية. من المؤكد أنّ الرسائل الأدبية في الفترة الكلاسيكية قد أبرزت على نحو جلي عناصرها النوعية، لأن المجازات كانت تشكل شفرة يمكن

نقلها بصورة من التخصص المهني (ومن هنا تأتي كثرة ما كتب عن البلاغة خلال تلك الفترة). إن تأليف رسالة متميزة (بالمعنى الأدبي) كان يمكن باستشارة الشفرة. أما اليوم فقد تبعثرت البلاغة كسراً، ولكن حين يدرس المرء بقاياها وما تبدل منها وما فُقد فيمكنه، ولا شك، أن يصوغ بياناً كاملاً لتعدد أساليبها الخصوصية، ويعيد اكتشاف دلالة كل أسلوب وصل إلينا منها. يمكنً للمرء أن يهاجم التمييز بين الأدب «الجيد» والأشكال الأخرى للأدب، وهي مشكلة تحظى بأهمية اجتماعية كبيرة ولا سيما في الأوساط الجماهيرية. لكن على المرء هنا مرة أخرى أن لا يبحث عن المماثلة بين جماعة ذات استعمال خاص وبين الشكل البلاغي لذلك الاستعمال. فالمهمة بالأحرى هي إعادة بناء نظام عام للشفرات الثانوية ـ يتحدد كل منها بفروقها، وابتعادها، وأشكال تشابهها مع الشفرات الثانوية الأخرى ـ في مجتمع معين. فأدب النخبة والثقافة الجماهيرية والطليعية والأدب التقليدي تتألف شكلياً من شفرات مختلفة موجودة معاً في الآن نفسه في «تعديلات الوجود المتزامن» إذا استخدمنا عبارة «ميرلوبونتي». وهذه الشفرات المتزامنة التي نظر جاكوبسن في تعددها هي ما ينبغي أن ندرسه. وبما أن الشفرة نفسها ليست سوى توزيع معين لعدد نهائي من الاشارات، فإن التحليل البلاغي كان يجب أن ينبثق مباشرة ليس من علم اجتماع خاص Sociology، بل من منطق اجتماعي socio-logic، أو من علم اجتماع اشكال التصنيف (المورفولوجيا) الذي طالب به دركهايهم وماوس.

إن هذا المنهج الذي قدمته على عجل وبألفاظ مجردة، هو الذي يمثل التحليل البلاغي. ولا جديد في الدفاع عن هذا النوع من التحليل، غير أن التطورات الأخيرة في الألسنية البنيوية وفي نظرية الاتصال قدمت لنا إمكانات بحث مستجدة. وربما يكون الجديد هو التناول المنهجي الذي

يجب أن نطبقه. إذْ تتطلب الطبيعة الشكلية لموضوع دراستنا (الرسالة الأدبية) الذي نطبق عليه هذا المنهج وصف الشفرة البلاغية (أو الشفرات البلاغية) على نحو جامع مانع قبل أية محاولة لربط الشفرات بالمجتمع أو الفترات التاريخية التي تفرزها وتفيد منها أيضاً.

ما القواعد؟

روجر فاولر

لكلمة (قواعد) في علم اللغة المعاصر معنيان مهمّان في الأقل. فنحن نقول من ناحية ان المتكلم يعرف قواعد لغته. وهو لا يعرفها، في العادة، معرفة شعورية، ما لم يتدرب على علم اللغة تدريباً خاصاً، وهو لا يستطيع أن يتحدث حديثاً مقنعاً عن طبيعة قواعده. والقواعد بهذا المعنى الأول تشمل المعرفة اللغوية التي يملكها المتكلمون، والتي تمكنهم من إيصال لغتهم. و (القواعد) هنا مفهوم نفسيّ ذهني. أمّا المعنى الثاني فيتعلق بعالم اللغة، وليس بالمتكلم، حيث يقال ان عالم اللغة يكتب قواعد لغته. وهذه القواعد وصف شكلي واضح للغة.

ويجب أن يظلّ هذان الاستعمالان منفصلين. فنظرة واحدة على قواعد مطبوعة، كافية لإقناعنا أنّ من غير المحتمل تماماً أن يعرف المتكلم قواعد لغته باعتبارها الموضوع الشكلي الذي يقدمه لنا عالم اللغة حين يدوّن قواعده. ولو «افترعنا» بقدرة قادر المعرفة اللغوية التي يخفيها المتكلم ـ بالتنويم المغناطيسي، أو بالعقاقير، أو بأية وسيلة أخرى لا تصدق ـ بحيث يتمكن من إخبارنا مباشرة بما يعرفه عمّا نشير إليه باسم

(القواعد)، لما أملى علينا «القواعد الانكليزية الحديثة» لياسبرسن، ولا «البنى النحوية» لتشومسكي. فالمتكلم لا يختزن معرفته اللغوية بالشكل الذي يتبناه اللغوي لأغراضه التوضيحية، وهو حينما ينتج جمله لا يتابع العملية التي يوضحها اللغوي حينما يركب اشتقاقات جمله نقطة فنقطة. وهذه المسألة الأخيرة ذات أهمية قصوى. وسوف أعود لها، لأن قواعد اللغوي تولد الجمل، والمتكلم ينتج الجمل (ويفهمها)، والعمليتان مستقلتان تماماً.

وعلى الرغم من ضرورة الفصل بين هذين المعنيين لكلمة (قواعد)، فان بإمكاننا أن ندرس الكثير عن كيفية كتابة القواعد وما الذي نضعه فيها بتأمل طبيعة المعرفة القواعدية للمتكلمين. يمكننا طلباً للفائدة أن نسأل: ما الذي ينبغي على المتكلم ـ السامع معرفته من أجل توصيل لغته؟ لو تأملنا السلوك اللغوي من عدة زوايا لاستطعنا البدء بوضع الملاحظات التي تشجعنا على توقع مكونات ضرورية معينة للمعرفة القواعدية. أولاً: يعرف المتكلمون الأصليون من الجمل الثلاث التالية أنّ (1) ليست جملة عربية، (2) جملة غير قواعدية في العربية، (3) جملة قواعدية في العربية:

(1) هه زمانيك له راستيا ثاده ميزاده(*).
(2) وُزنَ طنان بهذه العجلة.
(3) وزنُ هذه العجلة طنان.

وللدخول في تفاصيل أكثر، فهم يعرفون المزيد عن الجمل غير القواعدية. مثلاً ان الجمل (4) و (5) و (6) و (7) جمل أكثر انحرافاً:

(*) المثال في الأصل بالفرنسية، وقد آثرت ان أقدّم مثالاً من اللغة الكردية.

(4) هذه الدائرة مربعة.

(5) حذّر زيد تفاحة.

(6) حذّر زيد الـ في.

(7) حذر في زيد الـ.

وأكثر من ذلك ربّما يعرفون قدراً كبيراً عن الجمل القواعدية. مثلاً يعرفون ان (8) و (9) متشابهان في المعنى شأنهما شأن (10) و (11) و (12) وبكيفية مختلفة (13) و (14):

(8) أذهلته صراحتها.

(9) كان مذهولاً بصراحتها.

(10) كان البساط بنّي اللون.

(11) البساط البنّي اللون...

(12) البساط الذي كان بنّي اللون...

(13) امتطى حصانه الضخم.

(14) امتطى جواده الضخم.

وانه لبديهي بالطبع أن يعرف المتكلمون أي الجمل تختلف، وأيها تتشابه. فهم يميزون بينها. ولا تحتاج هذه الملاحظة إلى إيضاح في هذه النقطة ما دام الكتاب بكامله مكرساً لها.

تهتم منطقة أخرى من المعرفة اللغوية بالجمل الغامضة. تأمل هذين المثالين:

(15) الدجاجة جاهزة للأكل.

(16) رأيتها في الشارع.

يمكن للجملة (15) أن تقرن اما بـ(س يأكل الدجاجة) أو (الدجاجة تأكل س). وتعني (16) اما (رأيتها بينما كنت في الشارع) أو (رأيتها بينما

كانت في الشارع). والمتكلم الناضج يعرف ما يكفي عن بنية (15) و (16) لكي يسترد أياً من هذين المعنيين في أي من الجملتين أو كليهما معاً.

يحاول اللغوي إيجاد طريقة لشرح هذه الوقائع عن القدرات اللغوية لدى المتكلم ـ السامع. وعليه أن يعلل بنية الجمل العربية بطريقة تلمّ بحدوس المتكلمين بالإنحراف والتشابه، والتمييز والغموض في خبراتهم بالجمل العربية. مثلاً لا يوجد تحليل كافٍ لجملة (15) ما لم يعين وصفين بنيويين بديلين لتلك الجملة، وهو انّ المتكلمين يلصقون بها المعنيين المذكورين. وربّما سيقول النحوي، في هذه الحالة، انّ «الدجاجة» هي مفعول به للفعل في أحد التأويلين (س يأكل الدجاجة) وانها فاعل في التأويل الآخر (الدجاجة تأكل س). غير أنّ الفاعل والمفعول بهٌ مفهومان وصفيان يضعهما النحوي لتوضيح وقائع بنيوية معينة في العربية. لاحظ أن هذه المفاهيم تأتي بدافع البحث عن «ما يعرفه المتكلم» ـ وهو إدراكه الغموض هنا ـ فهما ليسا سوى مصطلحين نظريين يساعدان في التعبير عن فرضية موضوعة حول المعرفة اللغوية. فلا داعي للافتراض أن دماغ المتكلم العربي يضم خانتين تسمى إحداهما «الفاعل» والثانية «المفعول».

إنّ عالم اللغة يكتب القواعد في محاولة لعرض بنية الجمل في العربية. وتحليله البنيوي له ما يبرره إلى الحدّ الذي يضع فيه نصب عينيه ان مجموعة الجمل هذه تتعلق بقابلية لغوية مشتركة عند متكلمي اللغة موضوع الوصف. ومشكلة «ما الذي يعرفه المتكلمون؟» ذات مساس ضمني بسؤالنا الأكثر مباشرة «كيف سأقدم بنية الجمل التي يتواصل من خلالها المتكلمون؟».

وباختصار فإن اللغة ل مجموعة من الجمل. وعلى اللغوي أن يعلل الجمل القواعدية جميعاً فقط في ل (ل هي اختزال معياري لأي لغة طبيعية). نستنتج من تعليقنا على الجمل (1-3) : انّ المتكلم ـ السامع الناضج يستطيع أن يميز بين الجمل القواعدية في ل، والجمل غير القواعدية في ل، والجمل التي ليست من ل. ولو لم تكن للمجموعة الموصوفة حدود، لكانت القواعد المصنفة خالية من المبادىء، أي انها ستفشل في إدراج جمل كردية في العربية، وما دامت ترفض الفصل بين الجمل القواعدية والجمل غير القواعدية في ل، فستكون فوضوية بنيوياً. وسأفترض ان لدينا إجراءات خاصة بإهمال الجمل الغريبة عن ل، والجمل غير القواعدية في ل (في الحقيقة ربما لم توصف هذه الاجراءات وصفاً مناسباً حتى الآن، لكن هذه مشكلة من الصعب مناقشتها هنا). وإذا كنا نعرف الجمل القواعدية في ل، فلا بد أن نمضي في السؤال: «كم منها موجود؟» جواب هذا السؤال معروف. مجموعة ل تضم عدداً لا نهائياً من الجمل. وغالباً ما تكون أية جملة نسمعها أو ننتجها جديدة علينا. ونحن لا نعي في العادة حتمية اللغة الطبيعية، أي اننا لا ندرك أن عدداً قليلاً فقط من الجمل التي نطلقها هي إعادات حرفية لألفاظ مستعملة أصلاً. وبالطبع فان لكل مجتمع الفاظه الروتينية مثل (صباح الخير) و (سيدي العزيز) و (شكراً) و (ممنوع التدخين) و (احبك) و (هل ثمة طلب آخر؟).. الخ. هذه الألفاظ الكثيرة التردد في الاستعمال، وغير المتغيرة التي تقترن بأحوال التوصيل ذات الطبيعة الطقوسية، ألفاظ لا يمكن اعتبارها نماذج للأداء اللغوي الاعتيادي الذي يتنوع تنوعاً لا حدود له. قد يعترض أحد بأنّ هذه الملاحظة إمّا لم تبرهن، أو غير ذات صلة إذا تمت برهنتها ما دمنا غير قادرين على تجريب عدد لا متناه من الجمل بسبب محدودية أعمارنا. ومع ذلك فنحن بحاجة

إلى هذا الافتراض. لأننا ينبغي أن نأخذ بعين الاعتبار إبداعية اللغة، أي اننا معنيون باستحداث الجمل، حتى عندما لا نستطيع أن نهتم بلا تناهيها. فهناك دليل على فكرة «المجموعة اللانهائية من الجمل» التي لا تتداعى بمجرد أن يطوي الموت النحوي قبل أن ينهي إحصاء جمله. وما نستطيع أن نبينه هو انه لا توجد جملة أطول في لغة طبيعية، إذ انّ هناك عدداً لا نهائياً من الجمل. (وهذا لا يعني وجود جملة لانهائية الطول، كما يدّعي البعض أحياناً خطأً). فلكل جملة من نوع (17) يمكن إيجاد جملة أطول منها (18).

(17) يأكل زيد اللحم والخضروات.

(18) يأكل زيد اللحم والخضروات والفواكه.

ولكل جملة (18) يمكن تأليف جملة أطول بإضافة مادة أخرى. وسأقدم مثالين آخرين على التأليف بهذه الخاصية، فهناك في الحقيقة العديد من الوسائل النحوية المتاحة لتوسيع الجمل:

(19) كان زيد يعتقد أنّ زينب ادعت أن عمرواً أكّد أنّ محمداً قال انّ...

(20) هذا الطقس الحار، المشمس، الكسول، المتوقع.. يناسبني جداً.

ولأن جمل اللغة لا متناهية عدداً، فإنّ المجموعة التي يجب على اللغوي أن يصفها لا يمكن أن تكون متساوية طولاً مع أي متن نهائي من الجمل التي يجب أن يجمعها بالملاحظة والتدوين. وثمة سبب آخر لعدم إمكان كتابة النحو بمجرد إدراج البنى المكتشفة في متن ملحوظ من الجمل. فالحقيقة ان المنطوقات الحقيقية للمتكلمين لا تعكس قابلية المتكلمين الواقعية في ل بشكل كاف. فالكلام الحقيقي، كما تؤكد أية

ملاحظة غير منحازة، مثخن بالأخطاء القواعدية بجميع أنواعها: الجمل المقطوعة، التوافقات الزائفة، التغيرات الاعتباطية في منتصف الجمل، الربط المحظور لأجزاء لا يجب ربطها، أو في الأقل يجب ربطها بطريقة مغايرة، الخ.. (لست في موضع للإحتكام إلى معايير «توجيهية». فأنا لا أعني بـ«غير القواعدية» هنا البنى التي حُكم عليها بعدم القبول، على طريقة التطهيريين في القرن الثامن عشر، أو المرسومات التي نشرتها الأكاديمية الفرنسية، بل أعني البنى التي يتفق المتكلمون الأصليون على أنها متشكلة تشكيلاً رديئاً بالاستناد إلى معرفتهم القواعدية). وتنشأ هذه الأغلاط من مختلف أنواع «الاضطراب» والتشويه النفسي والظرفي، وزلات الذاكرة، وتغيير الانتباه، والتردد.. الخ. ووصف جملة منحرفة كهذه تطرأ في المتن لا بدّ أن يكون وصفاً للعوامل النفسية غير ذات الصلة باللغة، وكذلك معرفة المتكلمين البنيوية ذات الصلة باللغة.

وهكذا فإنّ متن المنطوقات ليس بالموضوع الحقيقي للوصف اللغوي، بل هو مادة لغوية فقط، أي مجموعة من الملاحظات التي يضع اللغوي بالاعتماد عليها مفاهيمه القواعدية بحذر. ومن خلال ما قلناه يتضّح أن استعمال اللغوي للمادة الأولية يجب أن يشتمل على تحويرين؛ الأول: من الضروري إدخال شيء من «المثالية» بحيث لا يأخذ اللغوي بالاعتبار الجمل المنحرفة التي تطرأ على المتن. والثاني: لا بدّ أن يوجد اللغوي القواعد التي تسقط project من المواد الملحوظة المتناهية إلى المجموعة اللامتناهية من الجمل. ومعنى هذا أن تكون القواعد قوة «تنبؤية».

والدلائل كلها تشير إلى أنّ القواعد ليست انعكاساً بسيطاً للاستعمال اللغوي. وقد هوجم اللغويون، قبل بضع سنوات، في افتتاحيات

الصحف التربوية مثلاً لعدولهم عن المعايير وقولهم «بجواز كل شيء».
فقد اعتقد اللغويون، حتى وقت قريب، انّ على القواعد أن تصف كل جملة منتجة. أمّا الآن فقد حدثت إعادة تنظيم كبرى، لأننا عرفنا أن القابلية اللغوية الحقيقية عند المتكلمين لا تطابق أداءهم اللغوي الكامن مطابقة كاملة. ولا بدّ من غض النظر عن الكثير من سمات الأداء اللغوي، الكثير من أوجه النصوص والمنطوقات عند كتابة القواعد. وفي هذه المرحلة لا بد لي أن أذكر خاصية أخرى للخطاب الذي تبحث القواعد في تمثيله. فمن المعروف ان كلمات معينة، وتراكيب معينة ترد في الكلام أكثر من غيرها، مثلاً: ترد «الـ» التعريف و«واو» العطف أكثر من كلمتي «خطاب» أو «كلب»، وان الجمل المعقدة أكثر وروداً من الجمل البسيطة. فضلاً عن ذلك فإن أنماط الجمل التي ترد في الخطاب تتعلق تعلقاً كبيراً بالأحوال التي يستعمل فيها الخطاب، أي أن هناك أساليب نمطية للإعلان والنقاش غير الرسمي والبلاغة السياسية، والكتابة العلمية.. الخ ولكن بقدر ما تهتم القواعد لا توجد جملة واحدة أو نمط من الجمل أكثر توقعاً من غيره. فالقواعد لا تأخذ بالاحتمالات. وإذا وردت جملة في نص أو خطاب وصفت القواعد بنيتها، وهي لا توضح لماذا تمَّ اختيار هذه الجملة وليس غيرها. فتوضيح سبب ورود جمل معينة في الخطاب مهمة الأسلوبية أو علم اللغة الاجتماعي وليس القواعد.

تسمّى القواعد التي تواجه المطاليب الموجزة أعلاه القواعد «التوليدية». وهذه القواعد تنبؤية أو إسقاطية، بمعنى أنها تقدم نظاماً من القوانين الموضوعة للنظر في مجموعة لامتناهية باستخدام مجموعة من المواد المتناهية (بما في ذلك جمع الجمل الملحوظة). وبهذه الطريقة

«تولد» القواعد أو «تعدد» أو «تصف» أو «تعرف» مجموعة الجمل التي تشكل اللغة. وبأسلوب صوري واضح تحدد القواعد على الأقل وصفاً واحداً لأية جملة في اللغة (مع اعتبار ان كثيراً من الجمل غامض، ولهذا ينبغي أن يوصف وصفين بنيويين أو أكثر). ويمكننا اختبار جملة مفردة ـ هل تولد القواعد جملة كهذه؟ ـ باستعادة اشتقاق صياغي والعمل على تطبيق سلسلة من القوانين التي تشتق بموجبها الجملة. وتسمح القواعد التوليدية باقتران أي وصف بنيوي اقتراناً لا غموض فيه باشتقاق واحد. نذكر أن الاشتقاق ليس بياناً للطريقة التي ينتج بها المتكلم جملة. وكما سنرى حينما ننظر في بعض الاشتقاقات فان مثل هذا الاقتراح لا معنى له البتة. وقد اعتقد النقاد الأوائل للقواعد التحويلية ـ التوليدية اعتقاداً مغلوطاً ان كلمة (يولد) معناها (ينتج)، أي أن القواعد تركز على غاية المتكلم في العملية التوصيلية. وفي الحقيقة فإن القواعد التوليدية حيادية جداً في ما يخص المتكلم والسامع. فهي لا تدعي تفسيراً للكيفية التي تُنتج أو تُفهم بها جملة في أداء لغوي حقيقي.

من الضروري توضيح الجهاز الاصطلاحي. فالقواعد التوليدية لا تعني القواعد التحويلية بالضرورة. لأن التحويل يشير إلى نوع معين من القوانين، وقد تستفيد القواعد التوليدية من القوانين التحويلية وقد لا تستفيد. وقد حدث ان كانت أغلب القواعد التوليدية الحديثة تحويلية أيضاً. ولكن من حيث المبدأ تمكن كتابة قواعد توليدية بغير قوانين تحويلية. وربما لاحظنا أن التحويلات لا تقتصر على النحو، فهناك قوانين تحويلية في علم النظام الصوتي (الفنولوجيا) أيضاً.

قلت إن القواعد التوليدية (تعين الأوصاف البنيوية للجمل) وان اللغوي بهذه الطريقة يفسر بنيتها بأسلوب ينسجم مع ما يستنتجه عن

المعرفة اللغوية عند المتكلم السامع. والآن يجب أن نسأل: ما الذي تخبرنا به الأوصاف البنيوية (و ب) عن الجمل؟ إذا أُعطي متكلمو لغة ما، كلهم أكفاء مجموعة لامتناهية من جمل ل، فانهم يتفقون إلى حد معقول حول معانيها. وكذلك يتفق المتكلمون بغض النظر عن النبرة، ودرجة الصوت الفردية حول الأصوات المنطوقة في الجملة. بعبارة أخرى يستطيع المتكلمون أن يربطوا ربطاً صحيحاً التأويل الدلالي بتمثيل صوتي لكل مجموعة لامتناهية من جمل ل. ويبدو أن من المعقول أن نتوقع وصفاً بنيوياً يكشف تلك الخواص التي يعزوها المتكلمون للجمل عندما يقومون بربط الصوت بالمعنى. فلنتأمل في جملة بسيطة:

(21) حطّ البط على الشط(**).

يمكن لهذه الجملة أن تأول بالشكل التالي: إنها تهتم بالبط (ومعروف أنه نوع من الطيور) وقد أطلقت على اسم جمعي (ليس بطة واحدة إو اثنتين) وتمّ تحديده بـ«ألـ» التعريف (فلم يقل بط على الاطلاق) وقرن به سلوك محدد هو (الحط)، وتمّ تعيين المحل، ووصف هذا المحل بأنه نوع معين من الموضوعات غير الحية، وتوضح (على) نسبة وضع البط إلى الموضوع. وبذلك يكون التركيب الدلالي الكلي: حط ـ بط ـ محل ـ شط موضوعة في زمن ماض. كل هذا هو ما تعنيه الجملة تقريباً بالنسبة لكل متكلم عربي غير متعصب. فهو يملك تقاليد عرفية لتشكيل هذا المعنى، وهو قادر على منح هذه التقاليد ما تتحقق به

(**) المثال في الأصل:

The cat sat on the mat

ويقصد المؤلف منه إمكانية تحليل كلماته إلى مكونات فنولوجية واستخراج الفونيمات فيها عن طريق التقابل.

صوتاً أو كتابةً. وتقاليد المعنى أو الصوت هذه ملكية جماعية، أي أن جميع متكلمي الجماعة اللغوية متفقون في أية جملة حول طريقة نظم المعنى فيها واقترانه بالصوت.

ويعنى علماء اللغة التوليديون، شأنهم شأن النحاة التقليديين بشكل عام، بهذه الوقائع من خلال وضعهم ثلاثة مستويات متداخلة من الوصف: مستوى دلالي، ومستوى نحوي، ومستوى فنولوجي. بعبارة أخرى نستطيع أن نقول إن للقواعد مكوّنات ثلاثة، ونحن نسمي هذه المكونات بأسمائها التقليدية (لاحظ أنّ القواعد كثيراً ما تستعمل كمعادل لـ«النحو»، أما استعمالنا لها فربما يكون أكثر حصراً على غير العادة)، والمكون الدلالي مسؤول أولاً عن تعيين المعاني للمواد المعجمية، أي يجب أن يندمج بالمعجم. ومثل المعاجم الاعتيادية، لا بدّ أن يهتم بتمييز جميع المواد المعجمية عن غيرها بذكر المعاني الدقيقة التي يعزوها المتكلمون الناضجون لكل مادة في مفردات اللغة. ويجب أن يؤسس بنية المادة المعجمية، أي العلاقات الدلالية (مثل الترادف، والتضاد، والاشتراك اللفظي الخ) الموجودة بين المواد المعجمية. ثانياً: يحسب المكوّن الدلالي في القواعد حساباً لحقيقة أن معاني الكلمات المفردة تمتزج بالجمل بحيث تتكون منها معان معقدة. وما دامت هذه المعاني «الأوسع» ناشئة من التقييدات النحوية، فيجب أن ينظم المكوّن الدلالي بحيث يستطيع أن يشير إلى الخصائص الدلالية المناسبة للجمل. وبعبارة أكثر انطباعية يوزع النحو المواد المعجمية - والمشكّلات غير المعجمية أيضاً - في نماذج تنتشر من اليمين إلى اليسار [في العربية] زماناً أو مكاناً. فالنحو يضع أساساً لترجمة تركيب المعنى المجرد إلى قطعة من السلوك التتابعي. وتقوم بذلك من خلال توليد

سلسلة خطية من الكلمات المنظومة في نموذج قياسي. وتشكل هذه السلسلة المدخل إلى المكوّن الفنولوجي في القواعد. فلكل كلمة، ولكل سلسلة من الكلمات تحقق في الصوت متفق عليه، هو الشكل الصوتي. ويخصص المكوّن الفنولوجي ما يجب أن يقرنه المنحنى الصوتي بكل عدد لا متناه من سلاسل الكلمات التي تنتجها الأجزاء الدلالية والنحوية في القواعد بينها. فهو مجموعة من المعلومات الخاصة بالتلفظ. وما دام الكثير من اللغات يستعمل وسيلة كتابية، كما يستعمل الوسيلة المنطوقة، فانّ هناك معادلاً تدوينياً للجزء الفنولوجي من القواعد. . . .

القواعد التوليدية والتحليل الأسلوبي

جي. بي. ثورن

يطلق اسم الأسلوبية stylistics على دراسات من أنواع شتى (بيلي وبورتن 1968). وتشترك هذه الدراسات في أنها تنطوي بصورة أو بأخرى على تحليل للبنية اللغوية للنصوص. بالطبع يستطيع المرء أن يشرح البنية اللغوية لنص ما دون أن تكون له معرفة شكلية بالقواعد، ولكن من الواضح أن مثل هذه المعرفة ذات فائدة قصوى. ولذلك فكل تطور في الدراسات النحوية لا بد أن يكون له تأثير ما على الأسلوبية. ويهدف المقال إلى أن يكشف عن الأسباب الخاصة بالاعتقاد بأن دخول فكرة «القواعد التوليدية» في علم اللغة سيكون له أثره في الأسلوبية.

لمعرفة السبب في ذلك، من الضروري أن نفهم أولاً ما المقصود بالقواعد التوليدية. عندما ينشىء عالم اللغة القواعد التوليدية للغة من اللغات، فإنه يحاول أن يضع نموذجاً لـ«الكفاءة اللغوية» عند المتكلم الأصلي، أي لما يعرفه المتكلم عن بنية لغته. ويتمثل إظهار الكفاءة اللغوية في قدرة المتكلم الانكليزي على معرفة أن بعض سلاسل الكلمات مثل: «الأطفال نائمون». «The children are asleep» هي

جملة انكليزية صحيحة الصياغة (أي قواعدية grammatical) بينما تكون جملة أخرى مثل: «نائم أطفال ال ون» «Asleep children are the» جملة غير صحيحة الصياغة وغير قواعدية. وهذا يعني أن من يتكلم الانكليزية يحوز معرفة تمكنه أن يدرك حال سماعه الجملة الأولى أن بنيتها النحوية هي بنية الجملة الانكليزية، أن يدرك حال سماعه الجملة الثانية أن بنيتها مختلفة. وبذلك سيفهم الجملة الأولى في حين يعتبر الثانية لغواً لا معنى له.

فالقواعد التوليدية كما وصفها تشومسكي (1965) مُنظمة بحيث يكون نتاج المكون النحوي زاد المكون الدلالي التأويلي. ويمكن تفسير هذا الجانب من الكفاءة اللغوية تفسيراً طبيعياً جداً بإنشاء القواعد بطريقة تولد فيها الجمل صحيحة الصياغة فقط (وتفسر تبعاً لذلك). ولكن بين حدي صحة الصياغة well-formdness ترد جمل بمختلف درجات القواعدية (تشومسكي، 1965-148-60). مثلاً جملة «البيوت نائمة» «The houses are asleep» رغم أنها ليست غير قواعدية بالمعنى نفسه الذي يقال فيه ان جملة «نائم أطفال ال ون» جملة غير قواعدية، فهي مع ذلك ليست صحيحة الصياغة تماماً. وهذه «الجمل الزائفة Semi-sentences» تطرح سلسلة من المشكلات على عالم اللغة، لأن عدم صحتها القواعدية ناتجة، لا عن عدم انطوائها على بنية نحوية، بل عن انطوائها على بنية نحوية تختلف عن البنية النحوية في الجمل صحيحة الصياغة. ولهذا يمكن تأويلها رغم أن هذا التأويل لا بد من تمييزه بكونه مجازياً figurative.

وقد اقترح كاتز (1964) لحل هذه المعضلة أن تمتد جهود اللغوي حتى تشمل، ليس فقط تركيب القواعد التي تولد وتفسر الجمل صحيحة

الصياغة كلها فقط في اللغة، بل تركيب «قواعد مضادة» تولد وتفسر الجمل الزائفة كلها في تلك اللغة.

ثمة جانب آخر في القابلية اللغوية ركز عليها اللغويون تركيزاً خاصاً وهو ما يسمى بـ«القبول acceptability» (روس 1967) ان الجملتين التاليتين:

An oldman came in who suffered with asthma.

شيخ دخل كان يعاني من الربو.

An oldman who suffered with asthma came in.

دخل شيخ كان يعاني من الربو.

كلتاهما مقبولة بالمعنى الذي نستخدم فيه كلمة قبول هنا. غير أن الجملة الثانية أكثر قبولاً من الجملة الأولى. فلنأخذ أمثلة أخرى.

- إن جملاً مثل:

I called most of the girlsup.

على أغلب الفتيات ناديت.

I called up most of the girls.

ناديت على أغلب الفتيات.

كلتا الجملتين مقبول غير أن جملة:

I called up the girls who lired there.

ناديت على الفتيات اللواتي كن يسكن هناك.

- أكثر قبولاً من جملة:

I called the girls who lired there up.

على الفتيات اللواتي كن يسكن هناك ناديت.

وهذه الأمثلة الأخيرة مهمة لأنها تكشف بوضوح أن العامل الحاسم

هناك هو البنية النحوية للجمل، وليس مجرد طول بعض العناصر فيها. وتفسر شروط إنتاج معينة هذا الجانب من القابلية اللغوية (في حال الجمل المذكورة تتعلق هذه الشروط بإجراء تحويلات استبدالية اختيارية) والجمل التي تولدها القواعد كلها ولكنها تفشل في مواجهة هذه الشروط هي جمل غير مقبولة.

لقد اتجهت أنظار اللغويين صوب ظاهرتي الصحة القواعدية والقبول واستغرقوا فيهما. لكن هاتين الظاهرتين ليستا الظاهرتين البنيويتين اللتين يجب على القواعد الكفوءة أن تعكسهما.

فثمة ظاهرة أخرى تمَّ التركيز عليها توضحها جمل مثل:

The dog chased the cat that killed the rat that ate the corn.

طارد الكلب القطة التي قتلت الفأر الذي أكل الذرة.

The rat the cat the dog chased killed ate the corn.

الفأر الذي القط قتله الذي الكلب طارده أكل الذرة.

في أي من هاتين الجملتين أكثر من جملة داخلية واحدة. ويحدث أن تتفق هذه الجمل. ولهذا فإن من المهم جداً أن ندرك أن الجملة الثانية أصعب على الفهم من الجملة الأولى. فهي تبدو أكثر تعقيداً نوعاً ما. فالجملة الأولى بنية متفرعة إلى اليمين، بينما الجملة الثانية متماثلة مكتنفة. self-embedding أي أن المخطط الشجري للجملة الأولى يبين أن الجملة المكتنفة تشكل في كل حال جزءاً من المسند في الجملة الكبرى، بينما يبين المخطط الشجري للجملة الثانية أن أية جملة مكتنفة تشكل جزءاً من المسند إليه في جملته الكبرى. والجمل التي تضم بنية مكتنفة تبدو دائماً أعقد من الجمل المقابلة لها ذات البنى المتفرعة إلى اليمين. وتمكن البرهنة على أن القواعد التي فشلت في تعيين

الخصائص البنيوية لهذه الظاهرة ستكون عرضة لنقد شأنها شأن القواعد التي فشلت في تعيين الخصائص البنيوية للصحة القواعدية أو القبول.

ليس النحويون التوليديون أول من يهتم بظاهرة التعقيد. فقد دأب العرف على اعتبار وصف الجملة «بالتعقيد» حكماً اسلوبياً. وكلمة(معقد) نفسها تشكل جزءاً من المفردات التقليدية في الأسلوبية. ويصح الشيء نفسه في الواقع على الأحكام المتعلقة بالصحة القواعدية والقبول. ويمكن ربط كلتا المفردتين (غير قواعدي) و (غير مقبول) بالاصطلاحات الأسلوبية التقليدية. وقد تمت ملاحظة الصلة بين أنواع معينة من البنى غير القواعدية، وأنواع معينة من التعابير المجازية Figurative. ويمكن أن تكون بعض الأمثلة الواردة أعلاه على الجمل غير المقبولة أمثلة توضيحية في كتاب تمهيدي في الأسلوب عن كيفية تجنب تركيب هذا النوع من الجمل. وعلى عكس ذلك، إذا كانت لمصطلحات مثل «رخو» أو «شديد» أو «توكيدي» ـ باعتبارها أمثلة أخرى على المفردات التقليدية للأسلوبية ـ أية قيمة دلالية كأوصاف للأسلوب ـ ولا شك أن لها مثل هذه القيمة ـ فلا بد أن ذلك لكونها مثل الوصف «معقد» تتعلق بخواص بنيوية محددة. وإذا كانت هذه الحالة أقل وضوحاً في المصطلحات الأسلوبية الأخرى فذلك لأن صلتها أقل اتضاحاً وليس لأنها غير موجودة. فالمصطلحات الانطباعية في الأسلوبية هي انطباعات عن أنماط البني القواعدية. وتتماثل القدرة على تشكيل هذه الأحكام من حيث الكفاءة اللغوية مع القدرة على تشكيل الأحكام حول الصحة القواعدية والقبول.

السبب الرئيس إذن في الاعتقاد بأن القواعد التحويلية سيكون لها تأثيرها الفاعل والمهم في الدراسات الأسلوبية أن كلتيهما يهتم أساساً

بظواهر من طبيعة واحدة. إذ ان المسلمات الأساسية في كلتا الدراستين (في القواعد التوليدية ضمناً، وفي الأسلوبية صراحة) مسلمات عقلية (بالمعنى الذي أشار إليه كاتز 1964). وفي كلتا الحالتين فإن المواد الأهم هي استجابات تتعلق بما هو معروف فطرياً وحدسياً عن البنية اللغوية. وفي الوسع إثبات أن النحو العقلي فقط يمكن أن يقدم أساساً كافياً للأسلوبية. والفشل الذي مني به علم اللغة ما قبل تشومسكي في تقديم مثل هذا الأساس يمكن إرجاعه للاتجاهات المتطرفة المناهضة للمذهب العقلي. وقد نتج ذلك الفشل عن حصر انتباه اللغويين في الأساس بالوقائع البنيوية التي يمكن ربطها ربطاً مباشراً بما هو قابل للملاحظة في اللغة. والقواعد التوليدية مهمة للأسلوبية لأنها معنية بالإضافة إلى وقائع «البنى السطحية» هذه بما يسمى بـ«البنى العميقة» للغة، أي الوقائع الخاصة بالبنية اللغوية التي لا يمكن وصلها مباشرة بما هو قابل للملاحظة. وتتعلق أكثر الأحكام الأسلوبية بالبنية العميقة.

من الواضح أنه لا يوجد سبب يعلل عدم وجود دراسات عامة لظاهرة مثل «الشدة» كما وجدت دراسات عامة جداً عن ظاهرة مثل «القبول». لكن من المفترض أن الأسلوبية ستستمر أساساً في الاهتمام بتحديد الخواص البنيوية لنصوص معينة، ولا سيما النصوص الأدبية. وعندما يصف المرء أسلوب نص معين بأنه «شديد» أو «معقد» فإنه يشير بالطبع إلى الانطباع العام الذي يتلقاه. وهكذا فإن القطعة التي يتفق أغلب الناس على وصفها بالشدة لا بد أن تضم كثرة - وليس كثرة فقط بالضرورة - من الجمل التي تتألف من قوانين الحذف في توليدها. وهذه الحالات هي التي تؤدي بنا إلى وصف أسلوب معين بأنه (شكسبيري) أو (جيمسي) مثلاً، أو التي تؤدي بنا إلى عزو نص ما إلى كاتب معين. وحقيقة أن

بإمكاننا أن نتميز المحاولات الناجحة في المحاكاة الساخرة parody باعتبارها محاكاة ساخرة لكاتب بذاته تؤكد حقيقة أن اعتبارات بنيوية هي التي تشكل أساس هذه الانطباعات.

وقد درس أوهمان (1964) الأساس لهذا النوع من الأحكام. ويوضح أوهمان توضيحاً جلياً كيف يمكن لأسلوب كاتب معين أن يرد إلى ولعه ببنى قواعدية معينة. وبين القطع الأدبية التي يتناولها بالفحص والاختبار المقتطف التالي من قصة «الدب» لفوكنر (255,1942).

«المنضدة والرف فوقها الذي استقرت عليه الرسائل التي دون فيها ماكاسلن التقطر البطيء للأطعمة والمؤن والمعدات التي آلت إلى نفاد كما يجمع القطن ويندف ويباع (خيطان ضعيفان كالحقيقة ودقيقان كخط الاستواء ولكنهما مضفوران بما يكفي لكي يشدا للحياة أولئك الذين يجمعون القطن على أرضهم التي كدحوا فيها عرقهم) والدفاتر البالية المتهرأة حجماً وشكلاً على الصفحات المصغرة التي دونتها يد أبيه الذابلة ثيوفيلوس، ويد عمه اموديوس خلال عقدين قبل الحرب الأهلية حرب العنف والتحرير على الأقل كما سماها عبيد كاروثرز ماكاسلن».

يصف أوهمان أسلوب هذه القطعة بأنه «معقد، وفردي وصعب إلى حد بعيد.. وكذلك.. فإنه فوكنري». ويبين تحليله التلازمات البنيوية لهذا الأسلوب في أنه يضم نسبة عالية من (1) تراكيب ضمائر الوصل، ولا سيما التراكيب التي يجري فيها ضمير الوصل وفعل الكينونة. (2) البنى المركبة المربوطة بواو العطف and. (3) تراكيب المقارنة والتفضيل. ولدعم دعواه في أن هذه التراكيب تمثل البنى المفاتيح في كتابة فوكنر، يحلل أوهمان أيضاً مقاطع متميزة من كتابات ثلاثة كتاب نثر

آخرين، موضحاً أن ليس فيهم من يكشف أسلوبه عن تفضيل فوكنر لمزج هذه البنى.

قد يكون صحيحاً أن أغلب الكتاب ـ وربما كلهم ـ يؤكدون تفضيل بنى معينة خلال النسق الكلي لأعمالهم. وصحيح أيضاً بالطبع أن الكاتب يستطيع أن ينوع في أنماط البنى التي يستعملها لإيجاد تنوعات مقابلة لها في الأسلوب وغالباً ما يمكن إيجاد الأثر الأسلوبي بإجراء تغيير بسيط في البنية النحوية. خذ مثلاً الفقرة التالية من رواية ريموند تشاندلر «السيدة في البحيرة» (1952,139-140).

«خط أنيق، كاليد الأنيقة التي كتبتهُ. دفعته جانباً، وجرعت جرعة أخرى، وبدأت أشعر أني أقل وحشية. دفعت الأشياء التي فوق المنضدة. وبدا ملمس يدي غليظاً وحاراً وبشعاً. تحسست زاوية المنضدة بإصبعي، ونظرت إلى الأثر الذي أحدثه مسح الغبار. نظرت إلى الغبار على إصبعي ومسحته. نظرت إلى ساعتي. نظرت إلى الجدار. نظرت إلى لا شيء.

وضعت زجاجة الكحول وعدت إلى المغسلة لشطف الزجاجة. وبعد أن شطفتها غسلت يدي، ورششت وجهي بالماء البارد، ونظرت إليه. اختفى تورد الخد الأيسر. ولكنه بدا متورماً قليلاً. ليس كثيراً ولكن ما يكفي لإزعاجي من جديد. مشطت شعري، ونظرت إلى الشيب فيه. ثمة شيب كثير فيه. وكان منظر الوجه تحت الشعر منظراً مضجراً. لم أرغب في ذلك الوجه أبداً.

رجعت إلى المنضدة وقرأت رسالة الآنسة فروست مرة أخرى.

رقفت حواشيها بالزجاجة، وتشممتها ورقفت حواشيها ثانية، ثم طويتها ووضعتها في جيب معطفي.

جلست بغير حراك وأصغيت إلى المساء وهو يهدأ خارج النوافذ المفتوحة. وببطء شديد شعرت بالهدوء معه».

أكثر الكلمات تكراراً في هذه القطعة هما ضمير المتكلم وواء العطف. وتتعلق هذه الملاحظة الخارجية بحقيقة أن لأغلب جمل القطعة بنى عميقة تعمل وفق النموذج: I verb phrase and I verb phrase (ضمير المتكلم + عبارة فعلية + و + ضمير المتكلم + عبارة فعلية) ويمكن أن يصل عدد الجمل الداخلية المرتبطة بهذه الطريقة إلى خمس جمل. وفي كل حالة من الحالات تتشكل البنية السطحية المقابلة لها بحذف ضمير المتكلم الوارد. وفي الحقيقة فإن كل جملة داخلية في القطعة تكرر بعض العناصر من جملة سابقة لها، وفي حين يكون أصدق وأدق وصف لأسلوب هذه القطعة بأنها «تكرارية»، فإن أساسها اللغوي يمكن أن يترسخ بالإحالة إلى الجمل العميقة فيها، باعتبار أن القواعد الانكليزية تشترط أن لا تظهر العناصر المتكررة جميعاً في البنى السطحية. ويقوم هذا الأسلوب التكراري بدور كبير في خلق حالة اللاجدوى والثورة العصبية التي تنقلها القطعة. وتنفرد الجملة الأخيرة عن بقية الجمل في القطعة، ليس فقط لأنها تعلن عن تغيير الحالة النفسية للكاتب، بل انها تشكل استثناءً أيضاً من الناحية القواعدية. فهي الجملة الوحيدة التي يرد فيها سياق «and I» (وأنا) في بنية سطحية. فهذه الجملة السابقة تنفرد ليس فقط بتكرار العبارة الفعلية (ضمير المتكلم)في الجملة الكبرى، بل بتكرار العبارة الفعلية (grow quiet) لجملة مكوناتها التحتية. جُمل عديدة تكرر العبارة الفعلية في جملة سابقة، لكن هذه

الجملة هي الحالة الوحيدة التي لا يكون فيها ضمير المتكلم فاعلاً للفعل المعاد في صيغتي تكراره. فضلاً عن ذلك فإن الفاعل في الصيغة الأولى غير حي «المساء» ويمكن الحكم على مدى تأثير الجناس باستبدال الفعل الثاني (شعرت بالهدوء) بفعل آخر مثل (استرخيت). ويعود بعض تأثيره إلى حقيقة أن هذه الجملة التي تعلن عن تغيير الوضع النفسي للكاتب، من الاغتراب والافراد إلى التسوية والرضا. ترتبط نحوياً ببقية الجمل في القطعة بطريقة تختلف عن ارتباط الجمل ببعضها.

لقد انصب اهتمامنا حتى الآن على مناقشة أوجه البنية اللغوية التي يشترك فيها النثر والشعر. وقد انشغل الأسلوبيون دائماً بإمكانية تحديد جوانب البنية اللغوية التي تميز الشعر عن النثر. وهي مسألة غاية في القدم والصعوبة لأن الجزء الأكبر من الكتاب الذين اهتموا بهذه القضية في أي عصر كانوا يبحثون عن ملامح لغوية غير الملامح الفونولوجية للإيقاع والقافية، غير أن بعضهم رأى أن هذه الملامح تمدنا بمعرفة أساسية عن الطريقة التي يختلف فيها تنظيم لغة الشعر عن تنظيم لغة النثر، مدعياً أن ما يميز الشعر عن النظم الخالص هو أن الصيغ القياسية الفنولوجية في الشعر تنسجم مع الصيغ القياسية القواعدية أو تعزز بها. ويوجز القول «ماك هامند» (482,1961) هذه النظرة: «ان النحو يكون شعرياً عندما توضع المكونات المتكافئة قواعدياً في كلام مترابط جنباً إلى جنب بالتناسق والارداف، وإلا فانها ستتجمع بصورة بارزة». وقد درس جاكوبسن (1966,1960) وليفن (1962) ظاهرة التوازي في الشعر ويفهم ضمناً من بعض هذه الدراسات فكرة أن الشاعر يعمل في ظل التقييد الذي توجبه القوانين المفروضة ذاتياً، أي القوانين التي لا تشكل جزءاً من اللغة الطبيعية، ليس فقط في ما يخص المكونات الفنولوجية للقواعد

بل في ما يخص النحو وعلم الدلالة، وتوجد محاولة استعادة هذه النظرة إلى الشعر موضوعاً في سياق أوسع من خلال البنى اللغوية التي أمدتنا بها القواعد التوليدية عند ثورن (1965). (أنظر أيضاً هندريكس 1969، وفاولر 1969، وثورن 1969).

تتركز المناقشة حول ملاحظتين: الأولى ان الجمل غير القواعدية ترد في الشعر أكثر بكثير من ورودها في النثر (تختلف هذه النسبة من أعمال شاعر إلى شاعر آخر، بل من شعر فترة إلى فترة أخرى، لكن هذه الملاحظة صحيحة إجمالاً بالنسبة لأعمال الشعراء جميعاً والحقب جميعاً). ويشكل تمييز هذه الجمل المنحرفة عنصراً أساسياً في استجابتنا للشعر.

أما الملاحظة الثانية فهي اننا رغم معرفتنا بانحراف هذه الجمل المنحرفة، فقد يحدث أحياناً أن لا نشعر بأنها منحرفة عن سياق القصيدة. ومن القصائد المدروسة (ثورن، 1965 :59) قصيدة «دون» Donne: «A Nocturnall Upons S. Lucies Day» ويتضمن المقطع الأول من القصيدة عبارة (mee) who am their Epitaph «(أنا) الذي أنا رخام ضريحهم»، حيث يجب أن تكون البنية العميقة مكافئة لبنية جملة: «أنا رخام ضريحهم». إن هذه الجملة جملة زائفة. فهي تخرق القواعد الانتقائية التي تنص على أن العبارة الاسمية على جانبي فعل الكينونة Copula يجب أن تتصف أيضاً بملمح «الحياة»، أي يجب أن يكون الجانبان موصوفين بصفة حي موجب، أو حي سالب (مثل: إنني طالب I am a student، * أنا رحلة I am a desk *، * كانت الرحلة طالباً The desk was a student *، كانت * رحلته طبلة زيت قديمة (His desk was an old oil drum). وفي المقاطع التالية ترد جمل مثل: I am

«أنا كل every...dead thing, I... am a grave of all and I am none شيء ميت، أنا. . . قبر الجميع، وأنا لا أحد». وكل هذه الجمل تنتهك القاعدة نفسها. (يستطيع المرء أن يضيف هنا: I am... of the first nothing the Elixir grown «أنا الإكسير الذي طلع من أول عدم»، وهي جملة تنطوي على بنية من نوع آخر، ولكنها تخرق القانون نفسه). وفي الوقت نفسه تضم القصيدة الجمل: «يبدو هذان ضاحكين» (حيث تشير «هذان» إلى الشمس والأرض المغمورة بالمياه)، و «أجل النباتات، أجل الأحجار تبغض وتحب». في هذه الجمل أيضاً يتم خرق القانون الانتقائي، لأن الأفعال التي تتطلب فاعلاً حياً تأخذ هنا فاعلاً غير حي. وبوجيز القول فإن في القصيدة جملاً تكون الأسماء فيها غير حية عندما يتوقع المرء أن تكون حية، وتكون حية عندما يتوقع المرء أن تكون غير حية. وهذه الصيغ غير المعيارية معيارية في سياق القصيدة. ويبدو أن هذه الوقائع اللغوية تقف وراء معنى الخواء وخرق النظام الطبيعي الذي قرنه العديد من النقاد بالقصيدة.

وتقوم إحدى طرق تمثيل هذه الوقائع على ما قمنا به تواً أي على جرد البنى المنحرفة في القصيدة وتأشير القوانين التي تم خرقها في كل حالة. بينما تقوم طريقة أخرى على ذكر القوانين التي تولد هذه البنى حقاً. وتندرج أغلب القوانين في قواعد اللغة الانكليزية المعيارية «الفصحى» (أي القواعد التي تولد الجمل صحيحة الصياغة فقط) لكن من الضروري تقديم القوانين الخاصة بضمير المتكلم (الشخص الأول) الذي ينتقي في لغة القصيدة دائماً مسنداً غير حي (مما يدعو إلى الاهتمام ان الجملة التي قد تبدو استثناءً لهذه القاعدة تتضمن فعل كينونة شرطي Were I am a man «لو كنت رجلاً. . .»). وبأفعال مثل (يضحك)

و (يحب) التي تستطيع أن تنتقي في لغة القصيدة فاعلًا غير حي. وهذا سبب جيد لتفضيل التناول الثاني. فهو يقترح الأخذ بفرضية مفيدة حول ما يحاول الشعراء (أو في الأقل بعض الشعراء) أن يقوموا به عندما يكتبون الشعر، ونتيجة لذلك، حول ما يميز بعض أنواع الشعر من النثر. وتقف خلف فكرة تركيب قواعد القصيدة بحق فكرة أن ما فعله الشاعر إنما هو خلق لغة (أو لهجة) جديدة، وان المهمة الملقاة على عاتق القارىء شبيهة إلى حد ما بتعلم لغة (أو لهجة) جديدة.

ثمة متسع هنا لمثال واحد آخر فقط لتوضيح هذا التناول في التحليل الأسلوبي للشعر. وهي قصيدة من شعر «ثيودور روتكه»: (1957, 55).

«أسى»

ذقت حزن الأقلام الطاغي
أنيقة في صناديقها، ذقت أسى المخاتم وثقالات الروق، بؤس محافظ المانيلا والأصماغ
التوحد في أماكن عامة نظيفة
غرفة الاستقبال المهجورة، المغسلة، لوحة المفاتيح
ما يبعث على الشفقة في الطسوت والأباريق
طقوس جهاز النسخ، مشبكات الورق، الفوارز
التكرار اللامتناهي في الاحياء والأشياء
ورأيت الغبار المتساقط من جدران المؤسسات
أنعم من الطحين، متقداً، أخطر من الزجاج
يتنخل لامرئياً عبر أصائل طويلة من الضجر
ملقياً نقاطاً سفيفة على الأظافر والحواجب الدقيقة
صاقلًا الشعر الشاحب، والوجوه المتكررة الرمادية الأليفة.

إن أهم ملمح في هذه القصيدة، من وجهة نظر هذا التناول، هو التراكيب غير القواعدية: (حزن الأقلام الطاغي، أسى المخاتم وثقالات الورق، بؤس محافظ المانيلا). وتشكل هذه التراكيب مشكلة خاصة بالنسبة للمحلل. بالطبع لا شيء يحول دون تركيب القواعد التي تعين التحليلات الاعتباطية تماماً لهذه التراكيب أو غيرها في القصيدة. وهذا يعني الادعـاء بأنها كانت خلواً من المعنى. ولكن رغم أنها تراكيب منحرفة، فواضح أنها ليست خلواً من المعنى. فهي يمكن أن تفهم. والغاية من تركيب القواعد التي تولد هذه التراكيب هي انها تزودنا بطريقة لذكر التأويل الذي يجده المرء لها.

يتوجب على القواعد التي يركبها المرء لقصيدة معينة أن تواجه شرطاً من شروط «القواعد المضادة». فرغم أنها تتضمن قوانين ليست هي قوانين الانكليزية المعيارية، فانها يجب أن ترتبط بقوانين الانكليزية المعيارية (أنظر كاتز 1964, 412). والآن فان تراكيب مثل: «حزن الأقلام»... الخ هي تحويلات مصدرية No minalization لجمل داخلية بصيغة «الأقلام حزينة، ثقالات الورق شجية، مَحافظ المانيلا بائسة» وواضح أن هذه جمل منحرفة. وتتمثل المشكلة في أن هناك طريقتين على الأقل لتفسير عدم صحتها القواعدية. فصفات مثل (حزين) و (بائس) إما أن تختار أسماء حية مثل (ولد) و (بنت) أو بعض الأصناف الجزئية للأسماء المجردة مثل (تجربة) أو (مناسبـة) أو (مشهد). وهكذا لو شاء أحد أن يقول ان أسماء مثل (قلم) و (ثقالة ورق) و (محفظة مانيلا).. الخ تؤلف صنفاً جزئياً خاصاً للأسماء في لغة القصيدة، فانه يجب أن يقرر فيما إذا كان القانون الذي يتحكم بتوزيعها يرتبط بالقانون الذي يتحكم بتوزيع أسماء مثل (ولد) و (بنت) أو بالقانون

الذي يتحكم بتوزيع أسماء مثل (تجربة) و(مشهد) في الانكليزية المعيارية. والحكم الذي لا يجوز لأحد هو التوفيق بين توزيع كلمات مثل (قلم) و(ثقافة ورق). . الخ وتوزيع كلا هذين الصنفين الجزئيين، ما دام هذا يعني أن المرء لم يؤشر بعد الطريقة التي يفهم بها عبارات مثل (حزن الأقلام)، ذلك أن التأويل الدلالي لـ«ولد حزين» يختلف بالطبع عن تأويل (تجربة حزينة). (ويمكن القول ان العلاقة في الحالة الأولى شبيهة بعلاقة الفعل بالمفعول، بينما هي في الحالة الثانية شبيهة بعلاقة الفعل بالفاعل). وهذه مشكلة نمطية لنوع من المشاكل التي يواجهها المرء في محاولة تركيب قواعد الشعر وهي تستحق الفحص والاختبار إلى حد ما. فعندما يختار المرء القواعد فانه يختار قراءة من قراءات القصيدة.

لقد كانت القوانين التي عنينا بها جميعها عند مناقشة القواعد في كل من قصيدتي (دون) و(روتكة) قوانين بنية عميقة وهذا مهم بالنظر إلى ما يحاول هؤلاء الشعراء أن يحققوه، لأن البنية العميقة للجملة (من خلال النموذج القواعدي الذي تبنيناه) تحدد معناها. ويبدو أن قضية خلق لغة جديدة بالنسبة لهؤلاء الشعراء تمكنهم ليس فقط من قول الأشياء التي يمكن قولها بالانكليزية المعيارية بل الأشياء التي لا يمكن أبداً قولها بالانكليزية المعيارية أيضاً، رغم أنهم لا يفهمون إلا من خلال الانكليزية المعيارية. لقد خلق «دون» لغة لا تزال فيها كلمة (أنا) تعني ضمير المفرد المتكلم الحي. لكن عزو الصيغة المعيارية في لغة القصيدة التي ترد فيها جمل مثل (أنا قبر) (ونتيجة لذلك غياب جمل مثل: أنا إنسان) إلى اختلاف في القواعد العميقة لهذا الضمير، يعني إضفاء معنى مختلف عليه (أنظر بتنام 1962, 222). إن كلمات مثل (حجر) و(نبات) لا تزال

تحتفظ بكافة الملامح التي تضفي عليها معناها الاعتيادي، ولكن إذا كانت قواعد لغة القصيدة هي تلك القواعد التي تكون فيها جملة (تحب الأحجار) جملة صحيحة الصياغة، فلا بد أن تكون قد غيرت معناها أيضاً. وكذلك فإن كلمات (قلم) و (مختم).. الخ في لغة قصيدة روتكة لا تزال أسماء قطع من القرطاسية، ولكنها في الوقت نفسه تكتسب معاني جديدة لأنها اكتسبت ـ في ظل قراءة واحدة ـ مدى انتقائياً من كلمات مثل (تجربة) و (مناسبة).

إن لذلك مساساً بالعجز الذي يعلنه الكثير من الناس عن فهم قصائد كهذه. وانه ليوضح أيضاً لماذا يستحيل أن نفسر بعض هذه الجمل في هذه القصائد. لقد عنينا حصراً بالقوانين الانتقائية ويبدو أن الانحراف عن القوانين الانتقائية كان دائماً المصدر الأساس للكتابة «الظريفة» في الإنكليزية، وهذه بالذات حالة القوانين الانتقائية التي تتضمن الملامح الحية وغير الحية، والعينية والمجردة؛ وهناك عدد من النكات في الانكليزية التي جاءت نتيجة للإخلال بالقوانين الخاصة بالملامح بين مذكر ومؤنث. وبالطبع فإن الشعراء يبتكرون قوانين بناهم السطحية أيضاً ولكن يبدو إجمالاً أن الشعراء الذين يستعملون قواعد تختلف عن قواعد الانكليزية المعيارية من حيث البنية السطحية فقط، هم شعراء رديئون في الغالب. خذ الأبيات التالية من شعر «لونغفيلو»:

هل كنت أحلم؟ أم كان حقيقياً
ما رأيته كما لو في رؤيا
عندما لمناطق بكر
من أرض المثال
انتقلت بأفكاري إلى جنة الخلد؟

إن الغرابة الخارجية لهذه الأبيات تقترن بالتحويلات التي يجب أخذها مأخذ التسليم لتحليل الجمل فيها، فاعتياديتها الأساسية (أو نثريتها) ترتبط بحقيقة أن البنى العميقة لهذه الجمل يجب أن تولدها القوانين التي تندرج في قواعد الانكليزية المعيارية أو الفصحى.

سيمياء النص الشعري

روبرت شولز

لنبتدىء بأصغر النصوص الشعرية في اللغة الانكليزية، أعني «مرثية» لـ. و. س. مرون:

«مرثية» ELEGY

سأعرضُها على من Who would I show it to

بيت واحد، وجملة واحدة غير منقوطة، لكنها تشي بصيغة السؤال في نحوها وتركيبها ـ فما الذي يجعل منها قصيدة؟ بالتأكيد لولا عنوانها لما كانت قصيدة، غير أنّ العنوان وحده لن يؤلف النص الشعري. وليس في وسع العنوان والنص الشعري معاً أن يخلقا قصيدة بمفردها. وإذا أُعطيَ «القارىء» العنوان والنص فإنه سيُستَحثُّ على خلق القصيدة. لن يكون مجبراً بالطبع، غير أن الممكنات المتاحة له لا تتيح أكثر من هذا. (إنني أستعمل ضمير المذكر للقارىء هنا، لا لأن جميع القراء ذكور، بل لأنني، ولأنّ قارئي المفترض ليس مجرّد إنشاء خالص، بل نسخة مثالية مني شخصياً).

كيف نستخلص القصيدة من هذا النص؟

هناك شيئان فقط يمكن العمل عليهما: العنوان، والسؤال الذي يصوغه بيت عامي مفرد. وليس البيت عامياً فقط، بل انه نثري لا تزيد أية كلمة من كلماته على مقطع واحد، وينتهي بحرف جر، فهو بيت يتفق جميع ناطقي الانكليزية على قوله. وبمعنى من المعاني فهو مفهوم تماماً. لكنه بمعنى آخر معتم وغامض. فضمائره الثلاث (من ـ أنا ـ ها) -who, I, it ـ تثير مشكلة المرجع. وصيغة الفعل الشرطية ـ أعرض would, show to ـ تثير مشكلة المقام. ولا تتوافر في السياق المعلومات التي يتطلبها جعل الجملة البسيطة ذات معنى ومفهومة. ولا بدّ من توافر هذه المعلومات للقارىء.

لكي يجعل القارىء من هذا النص قصيدة ينبغي له أن لا يُلمّ بالانكليزية فقط، بل أن يُلمّ بالشفرة الشعرية أيضاً، شفرة الرثاء الجنائزي كما مارسته اللغة الانكليزية ابتداءً من عصر النهضة حتى الوقت الحاضر. إن «الكلمات المكتوبة على الصفحة» لا تشكل «عملاً» شعرياً مكتملاً ومكتفياً بذاته، بل تشكل «نصاً» أو مخططاً أو إطاراً عاماً لا يكتمل إلا بمشاركة فعّالة من قارىء مطلع على نوع المعلومات الصحيحة. وفي هذه الحالة فإنّ قسماً من المعلومات ينطوي على معرفة شخصية بالموروث الرثائي من حيث إجراءاته، ووسائله، وافتراضاته، وقيمه. ولا بدّ للقارىء أن يعرف أعمالاً مثل (لسيـداس) لـ«ملتون»، و(أدونيس) لـ«شيلي»، و(في الذكرى) لـ«تنسون»، و(حين يتفتح الليلك في الخارج) لـ«وتمان»، و(رفض النواح على موت صبي احتراقاً في لندن) لـ«توماس». . الخ من أجل قراءة هذه القصيدة قراءة حقة. وفي الواقع يمكن القول إنه كلّما وضع المرء نصب عينيه مراثي أكثر في حالة قراءة قصيدة رثاء، ازداد جمال القصيدة المقروءة وغناها. بل قد أذهب

أبعد من ذلك. فأقول بأنّ معرفة الموروث النقدي لاعتراضات الدكتور جونسن على قصيدة (ليسداس) مثلاً أو نقد وردزورث للأداء الشعري تغني قراءة المرء لهذه القصيدة. فالقصيدة بالطبع هي نوع من الرثاء المضاد للرثاء، أي أنها ليست مجرّد رفض النواح بل رفض كتابة قصيدة طنانة، بليغة، بكائية، راضية، مرضية، ـ وبكلمة واحدة: رثائية ـ على الإطلاق.

فعل قراءة القصيدة، إذن، ينطوي على معرفة خاصة بموروثها. وينطوي أيضاً على مهارة تأويلية خاصة. وأشكال القصيدة القصيرة المكتوبة كما طورتها اللغة الانكليزية عبر القرون القليلة الماضية يمكن اعتبارها صيغ محاكاةٍ مضغوطةً أو مقتطعة أو منتزعة لصيغ لفظية أخرى، ولا سيّما المسرحية، والقصة، والخطبة العامة والمقالة الشخصية. ويستعصي الخوض في أسباب ذلك هنا، لكن الحقيقة ستكون ماثلة لكل من يتأمل هذه القضيّة. فالقصائد القصيرة التي نكتبها هي في الأعمّ الأغلب نسخ إجمالية مختصرة لما يمكن اعتبارها بسهولة نصوصاً تأملية أو خطابية أو سردية أو درامية. وهي غالباً ما تكون توليفاً من أنماط الخطاب هذه ومن غيرها. فالمونولوج الدارمي عند روبرت براوننغ، تمثيلاً، يشبه كلمة تلقى في مسرحية (برغم أنه أطول من هذه الكلمات جميعاً). غير أنّ علينا لكي «نقرأ» مثل هذا المونولوج أن نتصور حالة أو مقاماً أو سياقاً أو غير ذلك. فالمونولوج الدرامي «يشبه» المسرحية، لكنه يقدم من المعلومات أقلّ مما تقدمه المسرحية، فارضاً علينا أن نستخلص هذه المعلومات من حلّ شفرات المونولوج نفسه في ضوء فهمنا للنموذج الصنفي. وتعمل أكثر القصائد القصيرة بهذه الطريقة. فهي تفرض كلاً من المعرفة الخاصة والمهارة الخاصة لكي تكون «مقروءة».

لكي نفهم «المرثية» يجب أن نستجمع السياق من المفاتيح التي يزودنا بها النص. فضمير الغائب «ها -It» في «سأعرضها على من» يعود بالطبع على المرثية نفسها. أمّا ضمير المتكلم «أنا ـ I» فهو الكاتب الضمني للمرثية. ويعود «من -Who» على جمهور القصيدة. لكن العبارة الفعليّة «سأعرض على» تشير إلى وضعية مخالفة لذلك. على من سأعرضها إذا ما كتبتها؟ وهذا يعني بالمقابل أن شاعر الرثاء الضمني يضع في حسبانه شخصاً واحداً يعلو تقييمه على تقييم بقية الجمهور الضمني الذي تتوجه إليه القصيدة، ويعني أيضاً أنّ موت هذا الشخص بعينه هو ما تصوره القصيدة. ويرى الشاعر أنه لو مات هذا الشخص فسوف يموت استلهامه. فحين لن يكون هناك من يكتب لأجله لن تولد قصيدة. وهذه القصيدة ليست فقط «رفضاً للنواح» مثل قصيدة ديلان توماس، بل إنها رفض للرثاء أيضاً. والموروث الرثائي بكامله ينصرف أخيراً عن النواح إلى الرضا والاحياء والاستحداث، أي أنه ينصرف لشؤون الحياة، مرموزاً إليها هنا بفعل كتابة القصيدة نفسها. والحياة تبقى على ما هي عليه، فهناك جمهور، والشخص المرثي سيعيش عبر انجازاته وآثاره ومخلفاته، بل إنه (وليس ذلك بأضعف الايمان) يعيش في قصيدة الرثاء نفسها. إن مرون يرفض هذا كله. فلو انني كتبتُ قصيدة رثاء لـ(س)، وهو شخص اعتدتُ أن أكتب له دائماً، فلن يستطيع (س) أن يبقى حياً ليقرأها، ولذلك فلا داعي لكتابة مرثية للشخص الوحيد في حياتي الذي يستحق المرثية بحق. وبالتالي فلا داعي لكتابة المرثية أصلاً. وأخيراً فإنّ هذه القصيدة المسمّاة «مرثية» هي ليست مرثية بالطبع.

تُراني أتكلف التأويل؟

لو أنك ذهبت في الاتجاه الصحيح فلن يكون هناك تكلف. كل

المراثي المكتوبة منذ البدء تثري فهمنا لهذه القصيدة. وكل تشعبات المقام التي يمكن تطويرها من استشفاف لمحات هذا البيت الواحد هي أيضاً مرتبطة به. لا ريب أن المرء يصل في أي سطر إلى نقطة يتناقص فيها التأويل، غير أنّ نقطةَ الصفر تبقى بعيدة عنه بغير حدود. ولو أمعنا النظر، سيميائياً، لوجدنا أن الجوانب المهمة في هذا التمرين التأويلي الصغير هي الآتية:

1 ـ لكي نقرأ قصيدة ما ينبغي لنا أن نعرف موروثها الصنفي (أي ما يسميه جيرار جينيت: جامع النص[1] architext - وعدداً من النصوص الأخرى في ذلك الموروث.

2 ـ لا بدَّ أن نكون ماهرين في فرز عناصر النص (السردية، الدرامية، الخطابية، الشخصية) الغائبة بسبب الطبيعة الاجمالية التي تعتمد الحذف البلاغي في الخطاب الشعري.

ويشير هذان الجانبان، إذا جمعنا بينهما، إلى المقدمة الكبرى في أية دراسة سيميائية للشعر، وهي أن القصيدة نص يرتبط بنصوص أخرى، ويتطلب مشاركة فعالة من قارىء ماهر قادر على تأويله.

إنّ النصوص الأخرى ليست بحاجة إلى أن تكون أجزاء من موروث أقرته الثقافة «الرفيعة»، فقد لا تزيد عن كونها مأخوذة من الموروث الشعبي، كما ستوضح لنا قصيدة قصيرة من قصائد «مرون» عنوانها «حين تنتهي الحرب».

حين تنتهي الحرب
سنتباهى بالطبع أن الهواء

(1) انظر جامع النص Seuil-1979.

سيطيب للتنفس أخيراً
والماء سيروق لسمك السلمون
وسيهاجر صمت السموات أكثر اكتمالاً
سيعتقد الموتى أن الاحياء يستحقونها
وسنعرف من نحن
وسنتطوع جميعاً مرة أخرى

هذه قصيدة من قصائد الستينات. وقد يفسرها المرء بالإحالة إلى حرب «فيتنام»، غير أن هذا التأويل ليس سمة ضرورية من سمات تأويلها. بل إنّ ما يكتسب أهمية أكبر بكثير في ما يخص طريقة توصيل المعلومات فيها، هي أغنية شعبية كان يتغنى بها الجنود والبحارة في حروب عديدة (لقد غنّيتُها أنا نفسي فيما بين «نيوبورت» و«يوكوسوكا» في اليابان في أثناء الحرب الكورية) أملاً بالخلاص من واجباتهم العسكرية. وهي تغنى بنبرة عالية على طريقة (ترتيلة معركة الجمهورية)، وتبدأ على النحو الآتي: «حين تنتهي الحرب سنتطوع جميعاً مرة أخرى» وهذه لازمة تتكرر مراراً، ثم تنتهي بـ«نريد على مضضٍ نريد» و«في جحر خنزير نريد» تعتمد الأغنية الشعبية على لازمة ساخرة بسيطة: «سنتطوع مرة أخرى» تستمر حتى البيت الأخير حيث تنكر العاطفة نكراناً قاطعاً.

لقد أعاد مرون صياغة عاطفة الأغنية الشعبية، قائلاً، لا نعتقد أننا سنتطوع مرة أخرى، لكننا سنفعل مكرهين. من الناحية الشكلية لقد فعل ذلك بانتزاع البيت الأول من الأغنية الشعبية ـ «حين تنتهي الحرب سنتطوع جميعاً مرة أخرى» ـ وصبغ قصيدته بطابعها. فيصير أول بيت في قصيدته (حين تنتهي الحرب) وآخر بيت فيها (سنتطوع جميعاً مرة أخرى)، وفي ما بين البيتين تكمن المادة التي تجعل من هذا النص

قصيدة بالنسبة إلى القارىء المعد لقراءتها. ويمكن لهذه المادة أن تعيننا على توضيح بعض مبادىء الخطاب الشعري كما صاغها «ميشال ريفاتير» في كتابه «سيـمياء الشعر». إنّ الكيفية التي تنمو بها القصيدة من الأغنية الشعبية باستخدام النفي negation أو التقديم والتأخير inversion هي إحدى السمات النمطية في الخطاب الشعري. فالنصوص تنبثق من نصوص متداخلة intertexts أخر، أو من قوالب matrices يقدمها الموروث المتواتر. وما يطوره مرون في مادته هو أيضاً شعري في جوهره طبقاً لمعايير ريفاتير التي أقبل بها إلى حدّ معقول. ما يفعله مرون بمادة القصيدة النواة هو انتقاله التدريجي من النثري إلى الشعري، قبل أن يتراجع إلى الخطاب النثري في البيت الأخير الذي غيرت المادة السابقة هيئته الآن. ولنتمعن الآن في كيفية عمل القصيدة: «حين تنتهي الحرب/ سنتباهى بالطبع» هذه جملة نثرية تماماً، أي أنها لا تحتوي على إشكالية نحوية، أو تركيبية، أو دلالية بالنسبة للقارىء (مالم يتوجب على القارىء نفسه أن يفرض على الجملة علامات الوقف ويضعها في مكانها الصحيح). فليس بالجائز لأحساس القارىء بالنحو أن ينصرف إلى تأويلها على نحو سلبيّ، بل أن يتناوله على نحو إيجابي في استخراج القصيدة من النص. أمّا القرائن النحوية فهي من الوضوح بحيث لا يستعصي وضع علامة نهاية الجملة.

هنا تبرز مشكلة صغيرة، إذ يمكن إنهاء الجملة بعد كلمة (نتباهى)، وبذلك إمّا أن تكون عبارة (بالطبع) نهاية للجملة الأولى أو بداية للجملة الثانية. وهذه مسألة غير مهمة، غير أنها إشعار بورود «تجاوزات نحوية ungrammaticalities» دالة لاحقة، فكلما واصلنا القراءة واجهتنا فخاخ أو دعوات أخرى لمدّ حدود التشفير النحوي والدلالي. إذْ ما دام النص

يفتقر إلى علامات التنقيط النثري التقليدية، فإنّ أعراف التنقيط الشعري تزداد إلحاحاً. والابيات تبدأ بحروف كبيرة وتنتهي بفراغ. كل بيت هو وحدة منفصلة تشبه جملة منفردة. ومن هنا، وبالرغم من أننا قد نصادف مكاناً نثرياً لوهلة ما في ما بين الأبيات، فنحن مدفوعون أيضاً إلى إجراء قراءة تختلف نوعاً، مع اختلاف عناصر كل بيت بوصفه وحدة نحوية. ولو أخذنا البيت التالي: «سنتباهى بالطبع أن الهواء سيكون»، بوصفه وحدة نحوية قوية، أو جملة مكتملة مفيدة، لوجدنا أن التوازي بين «سنكون متباهين» و«سيكون الهواء» يسحب هاتين العبارتين اللتين تنطويان على فعل كينونة نحو الازدواج (أو العبارة الجامعة Zeugma كما تسميها البلاغة) في الظرف المسند (متباه). لكن كيف سيكون الهواء متباهياً؟ مستحيل! بالتأكيد لا يريدنا الشاعر أن نفكر بهذه الطريقة، ولست أريد ذلك أيضاً. فقد بيّن «رومان جاكوبسن» على نحو مقنع أنّ التوازي بين مختلف الأنماط هو السمة الرئيسة في نحو الشعر. فالعبارة الجامعة الممكنة، باستحالتها الدلالية تقع في البيت الثاني من القصيدة، دون أن تلحّ على انتباهنا لها. فضلاً عن ذلك فإنّ هناك صيغاً شاذة صارخة يصعب إغفالها.

يسمح لنا النص، عند هذه النقطة، أن نصوغ جملة ثانية بسهولة، حيث نصل إلى وقفة كاملة مريحة عند نهاية البيت الثالث (سيطيب الهواء للتنفس أخيراً). إنّ المشكلة الوحيدة هنا هي الجهد الدلالي الضئيل الذي يوجب العثور على علة سببية للربط بين طيب الهواء واعتداله وبين نهاية الحرب. وهذا يعني تهديداً لما يسميه «ريفاتير»: (المحاكاة)، أي قدرتنا على ردّ الحالة المرجعية إلى الأشياء التي يشخصها النص بوضوح. ولو أننا فهمنا أن الهواء سيطيب بمعنى حرفي، فإننا حينئذ نقرأ

كلمة (هواء) قراءة محاكاة. أمّا لو أخذنا الكلمة، من ناحية أخرى، مجازياً، فإننا سننساق من قراءة المحاكاة إلى ما يسميه ريفاتير بالقراءة السيميائية. وإفشال الاستحالة الدلالية للمحاكاة صفة كثيرة الوقوع في النصوص الشعرية. وفي الحالة الحاضرة فإنَّ المجازات القريبة مثل (يتنفس الصعداء) تحتلّ الفضاء الدلالي الذي تحتله عبارة (سيصلح الهواء للتنفس). غير أن الشاعر أفضى بالتعبير المدجن وسمح لغرابة الصورة بأن تدرك ثانية. ثم يستمر التأويل بسهولة، حيث تدرك الغرابة بوصفها نوعاً من اللغو، وليس رسالة في شفرة أخرى.

وتستولي علينا غرابة التعبير الشعري تماماً مع البيت الرابع. (الماء سيروق لسمك السلمون). إنّ الانتقال من الهواء إلى الماء مسألة طبيعية، فهما عنصران أوليان كثيراً ما اقترنا في الخطاب الشعري. غير أن العلاقة السببية بين نهاية الحرب واعتدال الهواء يصعب ان تصل إلى الماء. قد يُقال: حسناً بعد انتهاء الحرب حتى الماء سيطيب مذاقه. ربما، لكنّ سمك السلمون في الماء، وهذا ما لا ينسجم مع هذا التفسير.

ينبغي أن يكون في داخل كل قارىء شعر، قارىءُ نثر. والجهد المبذول في جعل نص شعري قصيدة يتطلب زيادة في الطاقة التي تفيض عن إفشال التأويلات النثرية. وإذا لم يجهد القارىء نفسه في مشهد نثري، فلن تحضر القراءة الشعرية. والمهارة التي يتطلبها التأويل الشعري تتضمن اهتماماً قوياً بالمعنى النثري مقروناً بالاستعداد للإندفاع وراء المعنى النثري لتوليد معانٍ جديدة. وهذا يعني، بعبارة سيميائية، أنه تمكن إعادة صياغة أية شفرة راسخة في التأويل، سواء كان نحوياً أو معجمياً. ولا شك أنّ في ذلك عملاً انتاجياً تعود مكافأته المباشرة على إغناء التأويل نفسه، وتحويل النص إلى قصيدة. غير انّ هناك مكافآت

أخريات أعظم لمن يقوم بالتأويل الفردي، إذ إنه يكتسب مرونةً وطواعية ومهارة لغوية، فضلاً عن امتلاكه لشفرات دلالية ونحوية غنية.

وحين يعود صاحب التأويل إلى القصيدة، فلا بدّ له من أن يهتم بسمك السلمون. فقد ظهر بصورة طبيعية في الماء عبر عملية اقتران أليفة هي: الكناية. غير أنه لا يناسب الصورة نحوياً ومنطقياً (أو سببياً). فلو كان علينا أن نقرأ البيت جمـلة كاملة مكتملة، فانّ سمك السلمون يجب أن يُقرأ (رائقاً) أيضاً في الماء. وليس هذا بصعب عن طريق المحاكاة وحسب، بل انه مستحيل أيضاً. وعلى صاحب التأويل أن يبدأ عند هذه النقطة بالتساؤل عمّا إذا لم تكن الإستحالة ذات سطوة على القصيدة كلها. فالهواء الرائق قريب جداً من الاستعارة الجاهزة سلفاً التي ماتت وتحولت إلى تعبير متحجر، وبذلك نتنفس الصعداء بحق في تأويلنا لهذه الاستعارة. أمّا سمك السلمون الرائق فيجب أن يعطينا وقفة مناسبة. فربما كان بوسعنا أن نحلَّ هذه المشكلة بافتراض وجود شيء قبل سمك السلمون، وبذلك نقفز إلى الجملة التالية حيث تنسجم تماماً مع الفعل (يهاجر)، خالقين تركيباً أليفاً قديماً. فسمك السلمون والهجرة متلازمان تلازم سمك السردين والزحام. وبذلك نطمئن إلى هذه الاقترانات الاعتيادية.

غير أن النصوص الشعرية مصممة لكي تثير فينا القلق قبل كل شيء. ويجب أن نقدّر أي اطمئنان نحصل عليه منها. (سمك السلمون وصمت السماوات سيهاجران أكثر اكتمالاً). ها هي الجملة الجديدة الأخرى، وهي تعمل بشكل مقبول من الناحية القواعدية. غير أن ما يسميه ريفاتير (التجاوز النحوي) يرد على مستوى الدلالة والمحاكاة، وليس على مستوى النحو في هذه الجملة. نعم، سيهاجر سمك

السلمون بعد الحرب، كما كان يفعل دائماً دون ريب، فهو معد وراثياً على هذا النحو. غير أن هجرته جزء من نظام الأشياء على الأرض ولا يمكن أن تروق. ولا يتفق (صمت السماوات) مع الموجودات الأرضية الزمنية مثل الهجرة والاعتدال والصفاء. فهو لا يمكن أن يروق أو يهاجر. وباتباع الشاعر في محاولته الكنائية يقف أمامنا جدار من النفي والتهكم الكوني. إن تمزيق المحاكاة مطلق، ويقودنا إلى أن نقرأ مستوى من الإنكار التهكمي في كلّ ما يؤكده الشاعر. فالمنطوق النصي عن الصمت السماوي هو النظير الشعري لمنطوق الأغنية الشعبية عن جحر الخنزير. وهما بوسائلهما المختلفة تناقضان يكفي ما بهما من قوة لتوجيه أصحاب التأويل كافة إلى نوع من القراءة التهكمية.

وحين يقول النص: (سيعتقد الموتى أن الأحياء يستحقونها) و (سنعرف / من نحن) فانه يقدم لنا صياغتين بسيطتين نحوياً، ولكنهما معقدتان دلالياً ومشحونتان بالتهكم. وتأتي «الواو»، الرابطة البريئة، التي تنبهنا إلى اختتام القصيدة الوشيك، لتربط بين هذه الصياغة وما سبقها. ولكن في حين كانت الأخريات متوازنة، أو منفية بالتهكم، فان الصياغة الأخيرة صائبة ومباشرة تماماً، رغم أنها ناتئة، تنضح بالسخرية التي تفيض من صيغ التهكم السالفة. إنّ واقعة تطوعنا جميعاً مرة إخرى واقعة أكيدة مثل هجرة سمك السلمون. فهؤلاء نحن. لن نتطوع بالمعنى الحرفي، إذ القصيدة بكاملها هي استعارة ممتدة، وحكاية رمزية عن جانب من الطبيعة الانسانية الحقيرة، وهي كوننا نتطوع مرة وأخرى في سياق تدميري، دون أن نعبأ بالهواء، والماء، والمخلوقات الحية، والموتى، والأرض والسماء. وهنا اختلف مع «ميشال ريفاتير». فحيث يكتفي بالإشارة إلى الطريقة التي تقطع بها النصوص صلتها المباشرة

بالمحاكاة، أو الارتباط المرجعي بالواقع، أصرّ على انها في حالات عديدة، إن لم يكن في أغلب الحالات، تقفل عائدة على نحو رمزي نحو المرجع مراراً. وهذا يعني، اننا نحن القراء والمؤولين نستبطنها فنحملها إلى نهاياتها.

إن مشكلة العلاقة بين النص الشعري والعالم الخارجي هي حالة خاصة من موضوع نقاش أكبر حول صلة الأقوال اللغوية بالعالم، أو بعبارة أكثر وحشية، حول صلة الكلمات بالأشياء. ودون أن أحاول فضّ هذا النزاع، أو حتى أن أطرح هذه القضية بقوة، أود أن أتناول التأويل السيميائي للشعر في ما يتعلق بقضية أكبر. ولقد قام «بول ريكور» بإنجاز هذا التناول، في دراسته المهمة التي ترجمت إلى الانكليزية تحت عنوان «سطوة الاستعارة» (تورنتو 1977) غير أن إنجازها لم يكن موفقاً، إن لم نقل انه كان مضللاً ويحتاج إلى فحص جاد.

في الفصل الثالث المعنون بـ«الاستعارة وعلم دلالة الخطاب» يقترح علينا بول ريكور «تمييزاً بين السيمياء semiotics وعلم الدلالة semontics»، ويعزو هذا التمييز إلى اللغوي البنيوي الفرنسي «اميل بنفنست». ثم يستشهد ريكور بصفحات عديدة من كتاب بنفنست (مشكلات علم اللغة العام) الذي يناقش بنفنست فيها مستويات التحليل اللغوي ابتداءً من الكلمة والجملة حتى أكبر وحدة لغوية - وهي الخطاب. ومن مناقشة بنفنست الحقيقية نستطيع أن نلاحظ أمرين: الأول انه لا يقيم أيّ تمييز بين السيمياء وعلم الدلالة، والثاني انه لم ينظر أبداً، وعلى أي نحو، في العلاقة بين اللغة والعالم. والتمييز الأساسي الذي يقيمه هو تمييز بين «اللغة بوصفها نظاماً إشارياً»، و«اللغة بوصفها وسيلة اتصال». وهو ببساطة تمييز يعيد صياغة ثنائية سوسير في

اللغة والكلام. فالمعنى في اللغة بوصفها كلاً ـ عند بنفنست ـ هو نظام نسقي، أمّا المعنى في الكلام أو التعبير الخاص فسياقي. وبمصطلحات التمييز الأوّلي للغاية في الدراسات السيميائية، فانّ المعنى في اللغة بوصفها نظاماً إشارياً هو دلالي، أما المعنى في الجملة المفردة فيتغير بتغير المعنى النحوي (التركيبي)، أي ان أشكال المعنى الأخرى في الكلام أو الخطاب تتزيّا بزيّ التداولية pragmatics، أي العلاقة بين المتكلمين وسياق خطابهم.

وهذا شيء بالغ البساطة، غير أن ريكور يترجمه إلى التمييز البغيض التالي الذي استثمر فيه بنفنست: «تدرك السيمياء العلاقات اللغوية الداخلية فقط، بينما يهتم علم الدلالة بالعلاقات بين الإشارات والأشياء التي تشير إليها، وبالتالي، العلاقة بين اللغة والعالم». (ص 74). ولسوء الحظ فإن ريكور نفسه وبنفنست وجمهوراً من اللغويين الآخرين قد انشغلوا بنفي «العلاقة» بين اللغة والعالم. فالإحالة إلى العالم الخارجي ليست ثابتة في اللغة. بل هي وظيفة متقلبة من وظائف الكلام والتعبير والاتصال الانساني. ولم يشيء ريكور، أو بالأحرى لم يشخص تجريدات مثل السيمياء وعلم الدلالة فحسب، بل إنه نسي نقطة الخلاف التي أثارها بين الكلمات والقضايا. ففي نظامه لا تشير الكلمات إلى الأشياء، بل تشير إليها القضايا أو الجمل. في حين نرى من وجهة نظر «بنفنست» أن الجمل ليست لها معان بفضل الإحالة، بل لأنها أجزاء من بنى انتقالية أكبر. فهي تكون ذات معنى حين ترد في مقام انتقالي استطرادي معين، وتكون إحالتها إلى ذلك المقام فحسب. فهو لا يبرر لنا هذه الانتقالة السهلة من الكلمة إلى العالم.

لقد تطرقتُ إلى ذلك مطوّلاً ـ وربما بقليل من الاهتمام ـ لأنها قضية

مهمة لا تحلها تمييزات كالتي يقيمها بول ريكور بين السيمياء وعلم الدلالة. فالإحالة في الواقع ما تزال موضوعاً حيوياً عند السيميائيين. ولا بد أن نتذكر، في اهتمامنا الخاص هنا، أي سيمياء الشعر، أن جاكوبسن لم يستبعد الوظيفة المرجعية من التعبير الشعري أبداً، بل إنه قال إنها ليست مهيمنة في الشعر، وكان أن اصطبغت هذه القولة بالغموض. وقد أخذ ميشال ريفاتير درع ريكور، فدعا إلى أن الشعر هو في الأساس لا يحاكي الواقع، ولا يشير إلى مرجع. غير أن «يوري لوتمان» الذي يتزعم الجيل المعاصر من السيميائيين السوفييت، دعا إلى ما يبدو الوجه الآخر في القضية. فنظرة لوتمان إلى الشعر، كما صاغها في كتابه «تحليل النص الشعري» واضحة، وقوية، وجديدة بشيء من التفصيل.

يضع لوتمان، في الحقيقة، الخطاب الشعري في مقابل ثلاثة أنواع من «الضبط الذاتي»، وهو يعني بالضبط الذاتي شيئاً مشابهاً لما يعنيه رتشاردز بفكرة «الاستجابة الأصلية». وهذه الأنواع هي: (1) الضبط الذاتي للغة، (2) الضبط الذاتي للحس العام، (3) الضبط الذاتي لصورتنا المكانية ـ البصرية عن العالم. وباختراقه لعطالة هذه الأنظمة الثلاثة ـ التي هي الأنماط المعروفة في الادراك والفكر والكلام ـ يصحب الشاعر القصيدة إلى العمل. ولأوضح ذلك بقصيدة أخرى بسيطة من شعر «ميرون»:

«فراق»

لقد اخترقني غيابك
كما يخترق الخيطُ إبرة.
فكل ما أفعله مطرز بلونك.

هذه القصيدة البسيطة معقدة في تقدير «لوتمان» لأنها تنتهك حرمة

التوقعات في نظمه الثلاثة المذكورة، والمعلومات الشعرية، ككل المعلومات الأخرى، تتناسب عكسياً مع التوقع. يبدو البيت الأول وكأنه سيجرنا إلى طريق نحوية ذات وتيرة أليفة متكررة (اخترقني كسكين)، أو ابرة أو أي اداة قطع حادة. ثم تنتهك القصيدة توقعنا بالانطواء على النهاية غير المتوقعة للإبرة. ويخبرنا الحس العام ان الافتراق مؤلم. ونحن نتوقع ورود صورة تركز على الألم، وهو شيء يمكن أن تقوم به الابرة. غير أن الصورة التي يتم تقديمها تركز انتباهنا على دوام الشعور بالإفتراق بدلاً من حدته. وأخيراً فانّ إحساسنا المكاني ـ البصري يخبرنا انه لا يمكن تصوير شخص كنوع من ابرة تنفذ في الأشياء المطرزة بخيط لون الغياب. بل اننا لا نستطيع أن نسأل، على هذا المستوى، ما لون الخيط، فهو لا يمكن تصوّره. لكن هذه «الصورة» التي لا يمكن تصويرها تحمل معناها بذلك النشاط الذي لا يستطيعه إلا الشعر. ولكي نفهم هذه الصورة علينا أن ننتقل إلى أعلى مستويات التجريد، حيث تنبجس دلالتها كتصور، أو شمول، أو دوام، أو لزوم، غير انه تصور يقوى بانتقالنا من الصورة إلى الموضوعة التي تشير إليها. وينبغي أن نلاحظ أن «الانتظام» الواضح في لغة القصيدة قد يكون نفسه انتهاكاً للتوقعات «الشعرية». وكما يشير «لوتمان» فانّ «مصدر التأثير الفني لا يقتصر على الارتداد إلى المعايير الطبيعية للغة وحدها، بل إنه يعتمد على تقريبها أيضاً» (ص 133).

من الواضح أنّ نظرة لوتمان للشعر مشابهة من نواحٍ كثيرة لنظرة ريفاتير. فكلاهما يركز على انحراف النص الشعري أو التجاوزات النحوية فيه، ويصرّ على ضرورة أن يضفي القارىء عليها معنى، بالعودة إلى لغته وجهازه الثقافي. غير أنهما يختلفان تماماً في ما يخص مشكلة

الإحالة أو المرجع. ولأنـقل هذا الاختلاف إلى نقطة حادة. يقول ريفاتير، دائماً وفي كل مكان، ما يقوله عن إحدى قصائد فكتور هيجو (درس في هيجو) في كتاب (إنتاج النص) سوي 1979: «إن مقارنة القصيدة بالواقع مدخل نقدي ذو تأثير مشكوك فيه» (ص 176). ويقول لوتمان بألفاظ واضحة، ما يبدو مناقضاً تماماً:

«إن الهدف من الشعر، بالطبع، ليس الصور، بل معرفة العالم والعلاقات التي تربط بين الناس، ومعرفة الذات، وتطور الشخصية الإنسانية في عملية التقدم والاتصال الاجتماعي. وفي النتيجة النهائية يتفق مطلب الشعر مع مطلب الثقافة ككل. غير أنّ الشعر يحقق هذا المطلب بصورة نوعية، ويستحيل فهم طبيعته الخاصة، إذا تجاهل المرء آليته وبنيته الداخلية. ولا تنكشف هذه الآلية إلا حينما تدخل في صراع مع الضبط الذاتي للغة» (ص 132-133).

ويكمن وراء إلحاح ريفاتير ومالارميه، ووراء إصرار لـوتمان وشكلوفسكي، تصور يرى انّ(الفن يوجد لكي يساعدنا على أن نعلن عن احساسنا بالحياة، يوجد لكي يجعلنا نشعر بالأشياء، لكي يجعل الحجر «حجرياً»). وريفاتير ولوتمان كلاهما سيميائي. لكن في حين يكتب أحدهما بالإنتماء إلى الموروث الفرنسي، يكتب الآخر بالانتماء إلى الموروث السلافي. وحتى هنا، فانني أود أن أقول إنهما ليسا مختلفين جداً كما يبدو عليهما. فكلاهما يعرف أن النصوص الشعرية تتحدى طرائقنا المقبولة في الكلام والادراك الحسي والاعتقاد. ولكن في حين يرى لوتمان أن هذه التحديات تعود علينا بفهم جدلي أكبر للعالم، يصمت ريفاتير ويتشكك. فلنقل إذن ان السؤال، في داخل الدراسات السيميائية، يبقى مفتوحاً وغير مستقر وأنت تعرف أين أقف أنا.

ثمة فرق آخر مهم بين لوتمان وريفاتير لا بد أن نتأمله قبل أن ننهي هذه الغارة الوجيزة في سيمياء الشعر. إنّ ريفاتير لا يؤكد عملية انبثاق النصوص من نصوص سابقة فحسب، بل يجعل منها الصورة الوحيدة لأصل الشعر. وفي هذا شيء مبالغ فيه وفرنسي تماماً أُعجب به وأتحاشاه، لكنه كقارىء للنصوص الشعرية مقنع جداً. أما لوتمان فلا يتناول موضوعة أصل الشعر بهذه الطريقة المباشرة، لكن يبدو أنه يشعر بأن القصائد يمكن أن تأتي كما يحلو لها، ما دامت تتبنى التقنيات والأساليب، التي تمكننا من إدراكها وقراءتها كشعر. وقد بدا واضحاً من الأمثلة التي ضربتها ان قصائد «مرون» القصيرة تستجيب لكلا النوعين من القراءة السيميائية. وأنا أختار قصائد مرون لأنني معجب بها، ولأنها قصيرة، ولأنها تقف في صدارة الشعر الانكليزي. لكن يجب القول ان ذلك يجعل منها شعرية جداً، ومنفتحة جداً على القراءة السميائية التي اقترحتها. دعني إذن أتناول قصيدتين مختلفتين من الشعر الأمريكي، قصيدتين قد تكونان أقل وضوحاً في تقديم ذاتيهما كنصوص شعرية. أولاهما قصيدة قصيرة لـ«وليم كارلوس وليامز» بعنوان «ننتوكيت»:

الزهور من خلال النافذة
أقحوانية وصفراء
وقد غيرتها الستائر البيضاء ـ
رائحة النظافة ـ
طلوع شمس ظهيرة متأخرة ـ
على طبق زجاجي
القلب إلى الأسفل
حيث يضطجع مفتاح ـ
وسرير أبيض ناصع.

تسمّي هذه القصيدة، في عنوانها، مكاناً واقعياً، هو جزيرة «ننتوكيت» في ماساشوسيتز. لكنه أيضاً مكان أدبي في الموروث الأمريكي. فهنا وقع اسماعيل على السفر الذي يرويه في «موبي ديك». وتزدهي الجزيرة بمتاحفها الضخمة، ومآويها، وسواحلها ونوارسها، فهي إحدى أجمل المدن القديمة في الولايات المتحدة. والشاعر يستوحي تراثه الثقافي بتسمية الجزيرة في العنوان. لكن نص القصيدة لا يقدم لنا شيئاً من هذه الأشياء. فهو يطرح صورة مغايرة لـ«ننتوكيت» ربما لا تقل عنها واقعية، لكنها أكثر توتراً بسبب المسافة التي تفصلها عن دلالات الاسم الإيحائية.

وها هنا نوع من أنواع «التجاوز النحوي» ـ فثمة دهشة لطيفة سنتأملها لاحقاً بعد أن ننظر إلى دهشات ـ هي أيضاً لطيفة ـ في القواعد الشعرية والنثرية. فالعادة الشعرية في الابتداء بحروف كبيرة في بداية الأبيات تُنتهك في هذه القصيدة. فالحروف الكبيرة هنا تبدو غريبة وشاذة لأول وهلة، حتى نعرف انها نثرية. وتتألف القصيدة من خمس وحدات (T) كما تعوّد النحاة الجدد أن يقولوا، أي خمس عبارات مستقلة يمكن أن تنقط بوصفها جملاً منفصلة، أو بوصفها أجزاء في جملة طويلة مركبة. ويسلك النص في الحقيقة الطريقين معاً. فكل عبارة من هذه العبارات تبدأ بحرف كبير وكأنها جملة، لكنها مقسمة بالوقفات، لا بالخطوط الأفقية، وهي علاقات تنقيط الجمل الداخلية. وتفتقر الوحدات الخمس كما تفتقر القصيدة ككل إلى الأفعال الرئيسة كذلك. وبذلك تبدو القصيدة بكاملها كسراً وشظايا وفقاً لقواعد النثر. لكنها مع ذلك كاملة مكتملة. ونحن نقيس ببساطة على هذا، التجاوزات النحوية اللطيفة، ولا سيما حين ندرك ان جذور القصيدة تكمن في الموروث

التصويري. ومع ذلك، ولكي نجعل من هذا النص قصيدة، ينبغي لنا أن ننجز ثلاثة أشياء. ينبغي أن نوفر لها نحواً معقولاً تاماً، ونموذجاً دلالياً، وسياقاً تداولياً.

لنبدأ بالسياق. أين نحن، وكيف نعرف أين نحن؟ في ننتوكيت دون ريب، ولكن أين بالضبط؟ ان قرائن القصيدة تدل على اننا في داخل مكان ما، غرفة ما مثلاً، حيث تبدو الزهور من الخارج من خلال النافذة، وقد غيرتها الستائر البيضاء. ورائحة النظافة رائحة داخلية، وهي نتاج إنساني. ثم يدخل ضوء الشمس إلى الغرفة. وبالإضافة إلى الستائر تضم الغرفة سريراً وطبقاً زجاجياً. إنها غرفة نوم. لكن وجود الإبريق والقدح يوحي انها غرفة استقبال. وتوحي حركة العين من النافذة إلى السرير، ونوع التفاصيل التي تعرضها انهاغرفة غير عادية (اننا لا نشمّ عطر غرفتنا سواء كانت نظيفة أو لم تكن). وأخيراً فإن المفتاح يوحي انها غرفة استئجار، أي غرفة في «نزل» في «ننتوكيت»، إذ لا يمكن إلا هناك العثور على هذه التشكيلة من الإبريق والقدح والسرير والمفتاح. وتفسيرنا للقرائن يعتمد على التأليف بين معرفتنا وخبرتنا الثقافية. وباستعمال هذا النوع من المعلومات فقد وضعنا «تداولية» للقصيدة من النص محققين سياقاً إنسانياً. فنحن نرى ونشم ونلاحظ غرفة غير عادية، قد تكون في نزل. هذا ما يتعلق بالسياق فماذا عن البنية الدلالية للقصيدة؟

إن البنية الدلالية شيء ينجزه القارىء بعملية فرز من خلال دلالات الإيحاء الواردة في كلمات النص وعباراته، بحثاً عن النماذج. وليس ممَّا يتطلب جهداً كبيراً أن نرى أنَّ هذه القصيدة تعطينا في أبياتها الافتتاحية ثلاثة ألوان هي الاقحواني والأصفر والأبيض، وانَّ اللون الأبيض من بين الثلاثة هو لون مهيمن يتكرر في البيت الأخير من النص. ويرتبط الأبيض

أيضاً بسلسلة من الأفكار والقيم (وهو ما يُعرف بالكناية) بالكلمتين البارزتين في القصيدة: (النظافة) و(ناصع). فهذه الإيحاءات والقيم تهيمن على القصيدة. إذن ليست هذه نتوكيت إهاب واسماعيل في «موبي ديك»، بل انها نتوكيت فتيات «الكويكر» اللواتي يمكثن في البيوت. فالسرير والمفتاح، السلام والعزلة، الستائر البيضاء، السرير الأبيض، الابريق والقدح الزجاجي، النقاء. تلك هي البنية الدلالية أو الإيحائية للقصيدة، عملية تثبيت بسيطة لموروث «الكويكر» بتفاصيل مادية في غرفة مستأجرة مفتوحة للجميع بروح ديمقراطية. ويجعل المفتاح من هذا الملاذ الآمن قلعة لكل من يسكن أو تسكن فيه.

ويشجعنا النص أيضاً على أن نؤلف نموذجاً نحوياً. فثمة حركة متسقة هنا تستمر في عدة أبيات. وبالرغم من أن الألوان لا يبقى منها سوى الفاتح، فانّ هناك حركة من اقحواني غامق إلى أصفر، إلى اقحواني وأصفر (مبطن، ومخفف) وقد غيره اللون الأبيض، إلى أبيض البياضات، الناصع. وهناك أيضاً حركة للعين، على الأقل، من الخارج عبر النافذة، إلى ملاحظة دخول الخارج إلى الداخل ـ طلوع الشمس ـ إلى الأشياء في الداخل، الابريق والقدح، إلى الداخلي الخالص المتمثل في الأشياء المنزلية السرية: المفتاح والسرير. ومن وجهة نظر سببية يبدو أن النص يقدم لنا إضمامة عشوائية من التفاصيل الداخلية والخارجية، غير انّ الانتباه إلى طريقة توزيع التفاصيل، وإيحاءاتها الدلالية وتداولية سياقها، يمكننا من إدراك القصيدة بدرجة عالية من ضرورة اختيار المشهد البصري وتنظيمه. إن كلمة (ناصع) تختتم نظام القيم في القصيدة وتخطو خطوة إلى أبعد من النظافة، أي إلى تكرار اللون (أبيض) فتختتم النظام اللوني بثبات. ويحمل اسم الموضوع

الأخير في الغرفة (السرير) كلاً من العين والذهن إلى الراحة بثبات. وقد قال وليامز مرة انه لا يرى ان القصيدة تصطفق كصندوق، ولكنه كان يعرف بالتأكيد كيف يحمل المرء إلى نهاية، حين تكون النهاية مناسبة.

يمكننا أن نتلقى نصاً كهذا بكسل، فنستهلكه كانطباع غامض، أو أن نشارك مشاركة فعالة في إنشاء معناه وتوضيح نظام تشفيره النحوي والدلالي والتداولي سيميائياً. ولو فعلنا ذلك، وقد فعلناه هنا، لرأينا كيف انّ وليامز في أسلوبه اللطيف ينتهك توقعاتنا التلقائية بصدد القواعد والتنقيط، وبصدد النظام الثقافي لنتوكيت من وجهة نظر الحس المشترك العام. وهذا ما يجعلنا نتخبط في المكان حتى نجد مفتاح السياق الشعري الذي ألفه. وأزعم اننا باتباع هذه الإجراءات التحليلية الفعالة في القراءة، سنجرّب لذة أكبر في مواجهة النص الشعري، ونتذوق عمل الشاعر تذوقاً أعمق، وسيصيبنا شيء من الزهو لمشاركتنا في عمل يجعل من النص قصيدة. وقد بيّنت القراءة التي قمنا بها هنا انّ هذه القصيدة الانطباعية بوضوح تحتوي إلى درجة قصوى على ما يسمّيه ريفاتير بـ«الضخامة التاريخية monumetality»، وهو يعني ضرورة انتقاء كلمات القصيدة ونظمها نظماً محسوباً، لإعطائها ديمومة، ضرورة تربط النص الشعري والشفرات التي يتطلبها تأويله في شبكة اتصالية معقدة. وهذه خاصية أساسية من خواص الشعر يمكن أن نجدها في كل نص يهوّن من جهودنا لكي نؤلف منه قصيدة.

سأختتم مناقشة سيمياء الشعر هذه بإلقاء نظرة على نص يبدو للوهلة الأولى نثرياً تماماً. فهو يشبه فقرة مكتوبة في كتاب يوميات أو صحيفة تشير مباشرة إلى تجربة واقعية لم يقم بها إلا من كتبها. وهو نص لـ«غاري سنايدر»:

الكل من خلال المطر
وقفت تلك الفرس في الحقل ـ
ثمة شجرة صنوبر كبيرة وسقيفة،
لكنها بقيت في العراء
فتحة ريح، تنثّ الرطوبة.
حاولت أن أمسكها في نيسان.
لامتطائها بلا سرج،
فرفست وانطلقت
لترعى في البراعم الطرية
تحت ظلال شجرة اليوكالبتوس
المتهاوية على التل.

لقد تحاشيت عند انتقاء القصائد التي تناولتها في هذا المقال، القصائد القديمة، والقصائد ذات البنى الوزنية القوية، أو أنظمة التقفية الشكلية. ولقد كشف نقاد سيميائيون، مثل جاكوبسن، مراراً البنى الصوتية غير الاعتيادية التي تعمل في النظم التقليدي في عدد من اللغات المختلفة. ولقد اخترت الشعر الحديث والمعاصر لأنه وحده القريب من النثر، الذي يدفعنا للتأمل في الشاعرية أساساً بوصفها معنى أكثر مما هي صوت. وبالطبع يستعمل «مرون» بين حين وآخر لغة غنية بصور الاستعارات والكنايات، وبذلك يبتعد عن النثر. غير أن قصيدة «وليامز»: «ننتوكيت» تخلو لحسن الحظ من الاستعارة والتشبيه، وتستمد شاعريتها من أنظمة التعاقب النحوي والدلالي والتداولي التي تأملنا فيها. ويبدو نص «غاري سنايدر» مفتقراً إلى تلك البنية الضمنية. وتقدم قصيدة (الكل من خلال المطر) بصيغتها النثرية قرائن قليلة تدل على إمكانية انطوائها على قصيدة.

فتجاوزاتها النحوية الحقيقية (الكلمات المحذوفة، والجمل اللاهثة) أقرب إلى مذكرة مستعجلة في صحيفة منها إلى تلك الانحرافات الواضحة التخطيط عن النحو التي تتسم بها الشاعرية. ففي قصيدة «نتتوكيت» لوليامز، على سبيل المثال، كانت كل عبارة مستقلة تفتقر إلى فعل رئيس. أما هنا، فبعضها يفتقر، وبعضها الآخر لا. كيف نقرأ اذن هذا النص كقصيدة؟

إذا استعصى النص على السيميائي الذي يتناوله كشعر، فإن ذلك إما نتيجة ضعف في المقاربة، أو نقص في النص. قد يكون القارىء ضعيفاً، أو تكون المنهجية غير كافية، أو يخلو النص من الشعر. أما هذه القصيدة (الكل من خلال المطر) فتبدو حالة بَيْنيّة. ولكن فلننظر ماذا نستطيع أن نعمل بها.

قبل كل شيء يرتبط هذا النص بنصوص اخرى نشرت في كتاب الدكة ((1959, Riprap))، وتشكل جزءاً من سلسلة قصائد كتبت بين 1955 و 1956، وهي ضرب من اليوميات الشعرية سُجّلت فيها مشاهد وأحداث وأفكار تصب في رحلة سنايدر إلى الشرق الأقصى حيث قام بدراسة جادة للبوذية والشعر الشرقي. وتشكل هذه النصوص قصة رجل يحضّر نفسه لتغيير حياتي كبير. وتقع قصيدة (الكل من خلال المطر) بين قصيدتين أطول منها وأقوى. في الأولى، وهي بعنوان «وادي نوكساك» ومؤرخة في (شباط 1956) يراقب سنايدر كلب صيد ضخماً، وهو يتحلق في دوائر وينام، فيفكر بمستقبله ويضع الخطط للعودة إلى ساحل كاليفورنيا في شارع رقم (99) وإلى سان فرانسيسكو واليابان. أما «سمك سليمان» (التروتة) فيظل يدور، فتطاله الحركة أيضاً (أكثر. يقظاً أكثر من السابق، مستعداً للرحيل). وما يرحل عنه هو سنوات حياته الخمس والعشرون (الذكريات

اللعينة/النظريات العقيمة/الإخفاقات، النجاحات الرديئة/المدارس، الفتيات، الصفقات). هناك ثلاثة أشياء أود أن أتحدث عنها في القصيدة التي تصعب قراءتها هنا بسبب طولها.

الأول: إنها تشير بوضوح إلى بنية سردية أكبر، هي بنية حياة الشاعر، بتواريخها وأماكنها وإحالاتها الخاصة.

الثاني: إنها تتعلق بالشاعر «كشاعر» يتحدث بمرارة عن ضعفه في محاولة تحويل قصائده، بما فيها هذه، إلى قصائد «شعرية» جداً بالمعنى البلاغي السيىء للكلمة، أو كما يقول: «تحويلها إلى «زبد أو شفقة».
الثالث: إن الأسلوب الشعري الذي يتميز به الشاعر في مخالفته للغة المجازية الواضحة هو أن يقيس الشاعر نفسه بشيء طبيعي يقع عليه بصره، فيقارن بينه وبين ذلك الشيء. فمثل «سمك سليمان» سيعدو الآن، لأنه أوان عدوه. وليس كمثل الكلب، فلن ينعطف وينقلب ثم يقف وينام. وليست هذه الموازنات والمقارنات صريحة، وهذا سبب من أسباب شعريتها، ولكنها في الغالب صريحة، وهذا سبب من أسباب ضعف شعريتها أحياناً.

القصيدة التي تلي قصيدة (الكل من خلال المطر) مكتوبة بتاريخ (نيسان 1956) وتحمل عنوان (هجرة الطيور). وهذا العنوان عنوان كتاب يقرأه الشاعر وهو يراقب الطائر الطنان، ويُصغي إلى العنادل والديكة، ويفكر في الزقزاق الذهبي، والنورس القطبي، فيلاحظ غياب العصافير الأمريكية Juncos وأبي الحناء. يقول: «اليوم ذلك التجريد الكبير على الأبواب» ثم يُنهي القصيدة بأفكار عن النوارس عبر التل منطلقة نحو الاسكا. وتلي هذه القصيدة قصيدة بعنوان (توجي) وتقع في اليابان.

إذن فالقصيدة التي نتناولها تلي آخر قصيدة في السلسلة قبل التحول إلى اليابان. وتساعدنا هذه المعرفة بالنصوص المجاورة على تحديد مكان القصيدة، وتعيين موضع «الأنا» فيها تداولياً، زماناً ومكاناً ووضعاً. وما بين شباط ونيسان، تبدأ القصيدة في آذار، أي مع الأمطار، وتتجه صوب نيسان في البيت الخامس. إنها قصة سردية متقطعة تتكون من حدثين كلاهما يحتوي على (تلك الفرس). وبمعرفة أن سنايدر في شفرته الشعرية يجري مقارنة أو موازنة ضمنية بين الانسان والحيوان كسمة أساسية مطردة، يكون بين أيدينا مفتاح رئيس للتأويل. ففي القصيدتين المجاورتين يقارن سنايدر نفسه ضمناً، ولكن بوضوح إلى حدّ ما، بأسماك وطيور، وقبلها بأبيات قليلة يقارن نفسه بكلب (ينعطف وينعطف ثم يقف وينام). والتوازي بين الإنسان والفرس أقل وضوحاً في هذه القصيدة، فهو يعتمد على الحذف البلاغي، وبذلك يكون اكثر شاعرية إذا أحسنّا إقامته.

يقدم لنا النص مشهدين: آذار ونيسان، الجوُّ الممطر والجو المشمس. في الأول تتجاهل الفرس المأوى الذي يوفره الإنسان (السقيفة) والطبيعة (شجرة الصنوبر)، فتعطي ظهرها للريح وقد تبللت بالمطر. وفي الثاني يقترب منها الإنسان متمثلاً في الشاعر نفسه لكي يعتلي ظهرها، ولكنها تبقى عصية أيضاً. فهي تقاوم الطبيعة (المتمثلة في المطر)، والثقافة (المتمثلة في الإنسان الذي يحاول أن يجعلها حيواناً مدجناً) على السواء. فهي تحت المطر تمكث في مكانها، وهي تحت الشمس تلجأ إلى المأوى (مع ملاحظة أن هذه الشمس ليست شمس الصيف القاسية بل شمس نيسان على ساحل شمالي). فالتناقض والمقاومة والعناد في كل مكان اذن. قد يبدو أنها تلجأ إلى المأوى تحت شجرة اليوكالبتوس المتهاوية في آخر الابيات. ولكن ذلك ما لا تفعله بالضبط. وهذا ما يجعل من الأبيات التي تتضمن واحداً من أهم

الملامح الإخبارية تنكشف عن قصيدة قصيرة جميلة وصعبة التحليل.

على أية حال، ما هي «شجرة اليوكالبتوس المتهاوية» هذه؟ قبل كل شيء هي شجرة على تل تداعت وهوت، ولكنها ما تزال توفر ظلاً. هذا ما يقوله النص، ولكنه لا يقول شيئاً عن طبيعة شجرة اليوكالبتوس. وينبغي أن تأتي هذه المعرفة من مكان آخر، إذ ليس من المناسب أن تأتي من الطبيعة مباشرة، بل من الطبيعة الممنهجة، أي من كتاب عن الشجر مثل كتاب الزهر وكتاب الطير، وكتاب النجوم، وهو ما يصف سنايدر نفسه بقراءته. وقد رأيت وشممت شجرة اليوكالبتوس لسنين. لكنني سأحتاج إلى عالم فيزياء، أو كاتب خيال علمي لمعرفة تاريخها وخصائصها. فهي ليست أصيلة في هذه القارة، فقد جُلبت مما وراء المحيط الهادي كفائض. ولم تكن ذات جدوى، إلاّ في مدّ خطوط سكك الحديد، لأن أغصانها وفروعها لا تطاوع المناشير بسهولة. وعلى خلاف الأشجار الأخرى ذات الأوراق واللحاء، تحتفظ شجرة اليوكالبتوس بأوراقها وتحمي اللحاء، نافحة ريحاً لاذعة باستمرار. إنها شجرة على خلاف غيرها.

حين تلتقي الفرس التي لا تمتطى والشجرة المغروزة العديمة الجدوى في آخر القصيدة، بالشجرة «المتهاوية» على التـل، والتي لا تزال تنتصب بأوراقها، فإننا نصل إلى نتيجة شعرية لا مفرّ منها، لأنها تطرق بابنا «بتجريد كبير». وكفارس بالقوة، لم يستطع سنايدر أن يمتطي صهوة الفرس، ولكنه أيضاً لم يحاول أن يلجمها. وكشاعر فإنه يرى في اقتران الفرس بالشجرة امكانـات نصية غنية ومليئة بالمعاني بالنسبة إليه، أي أن لجامه لنفسه عن عالم «النظريات، الإخفاقات، النجاحات الرديئة/المدارس، الفتيات، الصفقات» ينعكس في هذه المخلوقات الطبيعية «اللاطبيعية». ومخلصاً لرغبته في تحاشي الزبد والشفقة، يترك سنايدر المقارنة بين الفرس

والشجرة، وبينهما كلتيهما وبين نفسه غير واضحة على الإطلاق. وإذا كان لا بدّ من وجود استعارة هنا، فإن على القارىء أن يخلقها بمعرفة بعض النصوص الأخرى، وبممارسة شيء من المهارة التأويلية على هذا النص.

إن نص سنايدر لا يدفعنا إلى الشاعرية بانتهاك المحاكاة، فنحن أحرار في أن نعدّه جزءاً من تجربة، وقد يكون كذلك. ولكننا أحرار أيضاً في جعله قصيدة، يحثنا على ذلك شكله وخصائص الحذف البلاغي فيه، وموقعه بين سائر نصوص سنايدر الأخرى. وحين نبحث عن بنيته الشعرية فسنجدها: تناغماً بين دلالات الإيحاء التي تؤدي إلى شفرة أو فكرة، وقد تمّ توسيعها في بنية توازٍ من التعارضات الثنائية التي تنتهي إلى صورة مفردة يتم تذكرها لفرس مشاكسة تحت شجرة حرون.

إن المقاربة السيميائية للشعر لا تختلف اختلافاً كبيراً عن المقاربات الفعالة الأخرى، ولا تدعي العصمة كمنهج. وما تقدمه ـ وأرجو أن أكون قد أوضحته ـ هو منهجية صريحة متماسكة ومفيدة تعليمياً بوصفها طريقة في تطوير المرونة والحساسية التأويلية في الدراسات الأدبية. وعند العناية بالنصوص الشعرية، حيث يكون المعنى ضمنياً في الأساس، هناك بالتأكيد دور مهم لمقاربة التأويل الذي يهدف، قدر الإمكان، إلى إيضاح بنى المعنى النحوية والدلالية والتداولية.

ادوارد سابير

ادوارد سابير 1884-1939 أبو علم اللغة البنوي، ومرسخ الانثربولوجيا الامريكية. تعتمد إضافاته الحقيقية في المجال اللغوي على تأكيده الطابع الشكلي اللاشعوري للغة، والنظرية التي تقدم بها في تطابق النماذج الثقافية والنماذج اللغوية. فقد كان من رأيه أن وظيفة اللغة الأولى تقتصر على التوصيل بل تمتد إلى خلق النماذج الثقافية. فاللغة هي «الدليل الرمزي لدراسة الثقافة» في مستواها الاجتماعي، والنماذج الفكرية في مستواها الفردي. «فالفكر - على حد تعبيره في هذا المقال - ليس سوى لغة تجردت من ثيابها الخارجية»، أي أنها لغة مختزلة تؤدي وظيفة تجريدية خالية من الصوت. هذه الفرضية التي عرفت فيما بعد بـ «فرضية سابيرוورف» والتي طوّرها تلاميذه، ستجد صياغتها النهائية عند الجيل الأحداث من البنويين أمثال فوكو وشتراوس. يقول اوزياس: إن كتاب الكلمات والأشياء بكامله هو شرح لهذه الفرضية (راجع في هذه الفرضية ترجمة مقالة سابير «اللغة علماً» ص 75).

لقد خلّف سابير كتاباً واحداً هو «اللغة»، وعدداً من المقالات التي جمعها احد تلاميذه في كتاب عنوانه «اللغة والشخصية والثقافة». والمقالان المترجمان هنا هما الفصل الأول والفصل الأخير من كتابه - «اللغة».

تودورف

تزفتان تودورف ناقد وباحث فرنسي. ولد في صوفيا عام 1939. أخرج أعمال الشكلانيين الروس في كتابه «نظرية الأدب». من أعماله: نظرية الرمز، الرمزية والتأويل، أنواع الخطاب، نقد النقد، شعرية النثر. والمقال المترجم هو الفصل الأول من الكتاب الأخير. وقد اعتمدت في ترجمته على ترجمتين انكليزيتين هما النص الكامل لكتاب «شعرية النثر» وكتاب «المناظرة البنيوية».

فاولر

روجر فاولر لغوي انكليزي من أعماله: فهم اللغة لغة الأدب، مقدمة في النحو التحويلي. والمقال المترجم هنا هو الفصل الأول من الكتاب الأخير. وأشير إلى أنني حاولت تعريب أمثلته، وقد سمحتُ لنفسي باستبدال كلمة (انكليزي) بكلمة (عربي) حيثما وردت في النص.

ثورن

عالم لغوي تنصب دراساته على علم اللغة التحويلي، ونشر العديد من الأبحاث منذ بداية الستينات. من أعماله: الأسلوبية والقواعد التوليدية، والشعر والأسلوبية والقواعد الخيالية.

شولز

روبرت شولز ناقد أمريكي من أشهر أعماله: البنيوية في الادب، عناصر القصة، السيمياء والتأويل. والمقال المترجم هو الفصل الثالث من هذا الكتاب.

المصادر

1 - Edward Sapir, **Language**, An Introduction to the Study of Speech. London, 1970.

2 - Tzvetan Todorov, The Poetics of Prose, translated by, Richard Honsand.

3 - Roger Fowler, An Introduction to Transformational syntax, London 1981.

4 - J.P. Thorn, Generative Grammar and stylistic **Analysis** in New Horizone in **Linguistics, edited by John Lyons,** London, 1980.

5 - Robert Scholes, Semiotics and Interpretation, Yale University Press, 1982.

المحتويات

من منشورات المركز الثقافي العربي

(لسانيات)

* **السردية العربية** — عبد الله إبراهيم
(بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)
* **الرواية والتراث السردي** — سعيد يقطين
(من أجل وعي جديد بالتراث)
* **نسيج النص** — الأزهر الزنّاد
(بحث فيما يكون به الملفوظ نصاً)
* **الصورة الفنّية** — جابر عصفور
* **الاختلاج اللساني** — نعيم علويّة
* **نحو الصوت ونحو المعنى** — نعيم علويّة
* **دروس في البلاغة العربية** — الأزهر الزنّاد
(نحو رؤية جديدة)
* **الطفل واللغة 2/1** — الغالي أحرشاو
(نمو التمثلات الدلالية للغة العربية عند الطفل)
* **حداثة السؤال** — محمد بنّيس
(بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)
* **تحليل الخطاب الشعري** — محمد مفتاح
(استراتيجية التناص)
* **دينامية النص** — محمد مفتاح
(تنظير وانجاز)
* **مدارس الأدب المقارن** — سعيد علوش
(دراسة منهجيّة)

* **مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربيّة**
(من التأسيس إلى التجنيس) — نجيب العوفي
* **تحليل الخطاب الروائي**
(الزمن ـ السرد ـ التبئير) — سعيد يقطين
* **انفتاح النص الروائي**
(النص ـ السّياق) — سعيد يقطين
* **الصورة الشعريّة في الخطاب البلاغي والنقدي** — الولي محمّد
* **بنية الشكل الروائي**
(الفضاء ـ الزمن ـ الشخصيّة) — حسن بحراوي
* **المتخيّل السردي**
(مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة) — عبد الله ابراهيم
* **لسانيات النص**
(مدخل إلى انسجام الخطاب) — محمد خطابي
* **الشكل والخطاب**
(مدخل لتحليل ظاهراتي) — محمد الماكَري
* **بنية النص السردي**
(من منظور النقد الأدبي) — حميد لحمداني
* **النقد الروائي والايديولوجيا** — حميد لحمداني
(من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)
* **سيمياء المسرح والدراما** — كير إيلام
* **مدخل إلى الألسنيّة** — فابر ـ بايلون
(مع تمارين تطبيقية)
* **إشكالية التيارات الأدبية في الوطن العربي** — سعيد علوش



ما علاقة علم اللغة بالأدب؟ وهل تُغير دراسة [illegible] كعلم من وجهة نظرنا عن الفن الأدبي؟ ثمّ هل تستوي المذاهب اللغوية في دراستها للأدب، فتتشابه طرائقها.. أم أنها تختلف فيبتعد بعضها عن بعض؟!

هذه الأسئلة وغيرها كثير.. تطرحها علاقة علم اللغة بالخطاب الأدبي. وتحاول هذه المقالات المترجمة أن تجيب عن بعضها، كلاً على شاكلته. فمن دراسات ادوارد سابير الرائد الأول في علم اللغة البنيوي التوزيعي - وقد ارتأيت أن أقدّم لها بترجمة مقاله التعريفي باللغة - إلى بنيوية تودوروف، إلى علم اللغة التحويلي متمثلاً بتقديم فاولر، ودراسة ثورن عن الصلة بين القواعد التوليدية والتحليل الأسلوبي، وصولاً إلى السيمياء في فترة ما بعد البنيوية كما يتصورها روبرت شولز.

تعتمد هذه المقالات إشكالية واحدة، وتطرح أسئلة واحدة يهيمن عليها الهمّ اللغوي. وقد تعمدتُ اختيار هذه الأسئلة وتعمدت اختيار أجوبتها المختلفة، لأنّ المهم في تقديري، بالنسبة الينا، ليست الإجابات التي تقترحها، بقدر ما تهمنا الأسئلة نفسها.

ص ب ١١٣/٥١٥٨ بيروت - لبنان
ص. ب 4006 - الدار البيضاء - المغرب
المركز الثقافي العربي

